

دراسات أدبية

ترويض النص

دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر

إجراءات .. ومنهجيات

رئيس مجلس الإدارة:
د. سمير سرحان

رئيس التحرير:
د. صلاح فضل

الإشراف الفني:
نجوى شلبى

مدير التحرير:
محمد حسن عبد الحافظ

سكرتيرة التحرير:
عفاف عبد المعطى

تصميم الغلاف للفنان : سيد الميوس

مجلس
التيبة



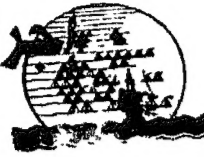
٨٥٩
٨٥٩
٨٥٩

دراسات أدبية

ترويض النص

دراسة لتحليل النص في النقد المعاصر

محررات .. ومنهجيات



حاتم الصكر

Cooperation Organization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliotheca Alexandrina

الهيئة العامة لكتبة الإسكندرية
رقم التصنيف
٨٥٩
رقم التسجيل
٥٨١٩٩٨



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٨

مدخل

إجراءات التحليل النصي لوازمه الجمالية

تهدف هذه الدراسة الى عرض مقترحات اجرائية لانجاز تحليل نصي للقصيدة بوصفه مظهرا من مظاهر الانتقال بالنقد من التجريد النظرى الى التطبيق والممارسة النصية ، عبر تحليل مستويات القصيدة ، وكشف عناصرها ، وما يمكن أن تضيفه القراءة الى الملفوظ النصي .

ولكن جهد الدراسة يتوزع بين اقتراح الاجراءات ، واستعراض بعض الجهود التحليلية المنهجية فى نقدنا العربى المعاصر ، المتأثر بالمنهجيات النقدية الغربية بدءا من المنهج الجمالى الفنى والنزعة النصوية ، مروراً بالبنوية على اختلاف اتجاهاتها ، والأسلوبية ، ومنهاج القراءة والتقبل .

وإذا كان التطبيق يبحث فى المتون النصية عما يسند الافتراض النظرى ، فإن الممارسة النقدية تجعل القراءة متلونة بأطياف النص ، متكيفة مع معطياته ، أو بروز المهيمنات داخل المستويات التى يتشكل منها .

أما التحليل ، فهو درجة أعلى من درجات الاقتراب من النصوص ، فهو يقوم على افتراض مقابل تضمنه الكتابة الشعرية ، فإذا كان التحليل انجاز قراءة ومحصول احتكاك القارئ بالنص ، أى مهمة جمالية خالصة فإن التركيب الذى يقابل هذه الفاعلية هو التشكل النصى الذى ينجزه الشاعر فنيا .

وعلى أساس تقابل هاتين المهمتين : الفنية والجمالية ، يتم تحليل النص الشعرى سواء بالبحث عن المستويات التقليدية الممكنة وهى :

- ١ - المستوى الصوتي (الصرفي) .
- ٢ - المستوى النحوي (التركيبي) .
- ٣ - المستوى الدلالي (المعنوي) .
- ٤ - المستوى الایقاعي (الموسيقي) .

مع امكان اضافة المستوى الخطي المتعلق بهيئة النص وطريقة انتظامه الشكلىة أو الخارجیة .

وسوف نجد فى هذه الدراسة مقترحات محددة لكل مستوى من هذه المستويات بعد تعريف النص مصطلحا ومفهوما ، ومعاينة التحليل وجوانبه المختلفة ، والبحث عن ضوابط اجرائیة تجعله أكثر انتظاما ووضوحا .

وعلى هذا الصعيد أخذنا عينات للتحليل النصى الخارجى ، أى المستند الى تاريخ الأدب أو البعد النفسى ، أو العامل الاجتماعى . وعينات للتحليل النصى الداخلى المتمحور حول النص ، والمنطلق منه .

ووجهت الدراسة نقدا لكل اجراء أو مقترح ، كما درسنا غياب التحليل النصى بوصفه فاعلیة نقدیة فى ترائنا النقدى العربى ، لصالح بدائل أخرى كالشرح والتفسير ، ثم تابعنا بواكير وبدايات التحليل النصى فى عصرنا الحديث . وعنيت الدراسة باثارة أسئلة اجرائیة مثل صلاحیة النصوص كلها للتحليل ؟ وامكان وجود تحليل نهائى للنص ؟ والأدوات المستخدمة فى التحليل أتكون نقدیة فحسب ، أم نستعمل أدوات من حقول مجاورة ؟ ثم هل يكفى الجزء المقتطع من النص للتحليل والدلالة على كامل النص ؟

لقد شبه أوكونور القصيدة بوحش أوريلو الذى كلما قطع السيف منه عضوا ، عاد ذلك العضو الى مكانه فى الجسد ، وظل الوحش مخيفا كما كان .

وهكذا نفهم النص الشعرى الذى لا يستسلم لبراعة المحلل ومهارته ويروغ عنه متأبيا على الاحاطة التامة . . لكن ذلك لم يمع النقد من الايغال فى النصوص ، وتسليط قوة القراءة عليها ، لغرض تحليلها وكشف مستوياتها وأبنيتها وأنساقها ، وما يتحكم فيها من قوانين ونظم ودلالات يمكن اطلاق (الشعریة) عليها مجتمعة . ولا فزابة أن يغدو التحليل النصى بالذات ميدان اختبار للخلافات المنهجیة ، والتباين الرؤیوى للنص ، وفهمه ، وتحليله .

ونحن نرى أن التحليل يفترض - أصلا - الانطلاق من رؤية نظرية لا يده منها قبل أى تحليل ، وهذه الرؤية النظرية تؤزرها - بل تسهم فى تشكيلها - ذخيرة قراءة المحلل ، ومعرفته المتراكمة ، وخبرته بالنوع الذى تنتمى إليه أفراد النصوص المحللة ، والقدرة على التمييز بل التجارب ، واكتشاف قوانينها الداخلية وخصائصها الفنية .

كما يعمق درس التناص حاجتنا الى الموازنة والتداخل النصى ، واستدعاء ذاكرة القارئ ، والتثبت من هذه الكسرة النصية أو تلك ، ورددها الى مرجعها النصى وكيفية وجودها فيه ، ثم المهارة فى فرز عناصر النص الغائبة ، بسبب طبيعة النظم والتأليف الشعرى المعتمدة على الحذف والتوتر والاتصاد ، وكذلك التنضيد المتنى الخاص ، تقديم ، وتأخيرا ، وتكرارا ، وتاكيدا .

ونحسب أن الرؤية المعضدة بالخبرة والمهارة والحس ، تتقدم مؤهلات المحلل ، لكنها تستلزم حسا نقديا أقر أكثر أهمية ، يتمثل فى اختيار المحلل لنقطة التماس ، أو لحظة الاندماج فى أفق النص المحلل .

اننا نقترح - هنا - عددا من الاجراءات التى تترجم التصور النظرى ، وتجعل حوار القراءة مع النص ذا هدف استراتيجى بعيد ، لا يتوقف عند كشف جماليات النص (فى المناهج الفنية الخالصة) أو مرامييه وخططه الدلالية (فى المناهج الخارجية) ، ويتمثل هذا الهدف النصى فى انجاز فعل قراءة للنص ، ذى محرك أو مشغل ظاهراتى ، يسقط فيه المحلل الشعور والوعى الذاتى على النص بوصفه موضوعا قابلا للتمثل والنظر . وهذا الهدف تعلنه تحديدا المناهج التى عرفت بما بعد البنيوية وأهمها ، التفكيك ، والتاويل ، والسيميولوجيا ، والقراءة والتقبل (جمالية التلقى) .

وإذا كانت بعض التحليلات الأحادية تستجيب لاغراء بروز أو ظهور مهيمنة ما كاللغة فى المقاربات النحوية الخالصة ، والصوت فى المقاربات الصرفية ، والصور المتخيلة المجسدة للمجرد فى المقترب البلاغى ، وموسيقى القصيدة أو ايقاعاتها فى المقترب العروضى ، فإن المناهج ما بعد البنيوية تنطلق من فعل قراءة النص ، ومسؤولية القارئ فى انجاز برامج النص التى تظل ناقصة بكتابته .

وتفترض المقترحات ما بعد البنيوية اجراءات عدة منها :

١ - الانتباه الى العتبات أو المداخل والمفاتيح النصية ، كالعنوان ، والاهداء ، والمقدمات ، والمقتطفات الممهدة ، وكذلك الهوامش والحواشى والتواريخ والأمكنة .

٢ - العناية بالشكل الخطي كالاستهلال ، والخاتمة ، والبياض .
بين المقاطع ، وكذا تقسيم النص متنيا .

٣ - البحث عن بؤرة أو مركز مولد لخلايا النص ، يفترض القارئ وجودها في النص ، ويتابع تمددها الى الأطراف ، وعودتها بعد انتشارها ، وتوزعها بعدا وقربا من المركز النصي .

٤ - تعيين السياق الخاص بالنص ، ووضعه ضمن سياق شعر الشاعر ، أو الديوان ، أو المرحلة ، مما يجعل الواقعة النصية ذات وجود خاص بها ، لكنه غير متقطع عن سواها .

٥ - تحديد مستويات النص الممكنة والمذكورة آنفا ، وفحص انتظامها داخل النص ، وتقديم بعضها على بعض ، وأثر ذلك في إبراز هوية النص .

٦ - الاستعانة بالأدلة اللسانية حيثما كان الحديث عن المستويات مجردا ، لدعم الاستنتاج وتقويته .

٧ - التنبيه الى التناص ومركزيته بوصفه عاملا لفهم وتفسير وجود النص الجديد ، مع ملاحظة الكيفية التي أنجز بها النص برنامج التداخل النصي مع سواه .

٨ - فحص التأثير الاجناسي ، وتبادل المزايا النوعية لاسيما اثر السرد في تشكيل النص الشعري الجديد ، ومظاهره ، كالحوار والتداعيات والوصف .

٩ - الاستعانة بكل ما ينظم الخطاب النقدي من وسائل احصائية ، لايفدو الاحصاء فيها هدفا ، بل وسيلة لكشف تنضيد النص وكتلته .

تلك وسواها بعض مقترحاتنا التي لا تنجح البرامج التعليمية أو التربوية في انجازها عند تدريس النصوص ، لانشغالها بالمهمات البيداغوجية الخالصة بعيدا عن أسرار الفن الشعري ، أو جماليات القراءة .

ان ما يفعله المحلل في الحقيقة ، هو أمر قريب من عمل مروض الأسود . فترويض النص - على ما يذهب اليه تيري ايجلتون - يتطلب عملا مشابها بعمل مروض الأسود .

واذا كان الأسد أقوى من مروضه كما هو معروف ، فان اكتمال لعبة الترويض يتطلب أن يظل الأسد جاهلا بأمر تفوقه على مروضه . .
والا فسد كل شيء .

ويود الكاتب أن ينوه - أخيرا - إلى أن هذه الدراسة في الأصل هي رسالة ماجستير تقدم بها صيف عام ١٩٩٥ إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة بغداد بإشراف الدكتور جلال الخياط الذي يود الكاتب هنا أن يزجي له شكره الوافر على رعايته واهتمامه • وكذا للدكتور الراحل العزيز على جواد الطاهر الذي كان وراء العمل فكرة وإنجازا •

حاتم المسكر

صنعاء - ديسمبر ١٩٩٧

To: www.al-mostafa.com

مقدمة أولى فى قراءة النص الشعري

تاريخ وأساسيات مبدئية

لم يكن النزوع الى التحليل النصى بدعة ، لجأ اليها نقاد الأدب بعد أن حاموا طويلا حول النصوص ، واتجهوا اليها عبر سير أصحابها ، او بيئاتهم أو نفسياتهم ، بل كان شيوعه بفعل مؤثرات فكرية وسمت عصرنا بأنه (عصر التحليل) (١) . فلم يخل حقل معرفى من تداول مصطلح (التحليل) ، وتجسيده فى مفاهيم تفصيلية متنوعة ، بالرغم من أن الباحث يجد لهذا المصطلح مرجعا فى علوم الطبيعة والكيمياء . ويعترف سيجموند فرويد بأنه أطلق (التحليل النفسى) على العمل الذى « نجلب من خلاله الى وعى المريض ، ذلك المحتوى النفسى المكبوت لديه ، وكلمة تحليل توحى بالتشابه مع العمل الذى يقوم به عالم الكيمياء على المواد التى يجدها فى الطبيعة ويحملها الى مختبره ، وهناك ما يبرر هذا التشابه ، ذلك أن أعراض المريض وتجلياته المرضية ذات طبيعة تبلغ درجة عالية فى تركيبها (٢) .

لقد وضع فرويد بعباراته تلك ، التحليل مقابل التركيب ، وهذا ما تفعله العلوم الأخرى التى تتداول المصطلح ، لأن كلمة تحليل (Analysis الانكليزية) ، أو (Analyse الفرنسية) ذات جذر يونانى . فأصل هذه الكلمة هو (ana) أى الى أعلى أو الى وراء و (Luien) بمعنى : يبعك (٣) . فالمصطلح ينطوى فى جذره على اتجاه تجزيشى أو تفكيكى ، ويفترض أولا وجود موضوع كلى قابل للتفكيك والتجزئة ، متركب من عناصر أو أجزاء ، نرده بوساطة التحليل الى تلك العناصر والأجزاء ، باكتشافها وتسميتها ومعرفة مكوناتها ، وهذا ما تؤكده معجمات علم النفس التى تعرف التحليل بأنه « تفكيك أمر ما الى مركباته الأساسية » (٤) ،

والمعجمات الفلسفية التي يرى بعض منها أن التحليل . منهج عام « يراد به تقسيم الكل الى أجزاءه ، ورد الشيء الى عناصره المكونة له » (٥) ، ويرام بعضها « عملية أو اجراء » (٦) له وسائله وطرائقه التي تختلف باختلاف المناهج التي ينطلق منها المحللون ، مما يرتب فرقا بينا في وجهات النظر حول مهمة النقد . فالقول بمنهجية التحليل ، يفترض وجود منهج مستقل ، موحد الرؤى والتصورات . أما القول باجرائيته ، فيسمح بتعدد المداخل والقراءات للنصوص المدروسة . وسوف نجد هذا الاختلاف واضحا في تحليل النصوص الأدبية عامة ، والشعرية خاصة (٧) ، اذ يصف بعض النقاد مناهجهم بأنها (تحليلية) . ويرى آخرون أن التحليل وصف للجانب التطبيقي من عملهم على النصوص الشعرية ، في ضوء رؤاهم وتصوراتهم النظرية .

لقد ساوى بعض المنظرين بين النقد والتحليل ، وعرفوا النقد بأنه « فن تحليل الآثار الأدبية كيفما كان المنهج المستعمل » (٨) ، وذهب هاملتون الى « حصر مهمة النقد الحقيقية في التحليل » (٩) ولا تكاد المعجمات اللغوية تخرج عن فكرة المركب وعناصره في تحديد التحليل ، الى جانب المنشأ العلمي لهذه المفردة . فحلل الشيء « رجعه الى عناصره ، وحلل الدم ، وحلل نفسية فلان درسها لكشف خباياها ، وحل العقدة . حلا فكها » (١٠) ، وفي لسان العرب « فتحها وتقضها فانحلت » (١١) . وينطوى التحليل على معانى التيسير واليسر والتجمل في اليمين ، والتحليل : مخرج البول من الانسان ، ومخرج اللبن من الثدي والضرع (١٢) ، ونستطيع بتأمل اشتقاق المفردة وتوسعاتها المجازية ان ندرك دورانها في فلك اليسر والتيسير من جهة ، والانتباث والخروج من جهة أخرى . فكان الشيء المحلل قد كان معقدا أو غامضا أو مكنونا بعيدا ، فقريناه من أفهامنا بالتحليل ، وهذا — عندى — خير تفسير لارتباط الشرح بالنقد ، وحل الشعر بنثره وتفسيره ، لاخراجه من الغموض المفترض فيه ، وعلى نحو ذلك ، تناولت المعجمات الأدبية مادة (التحليل) متلفة من جذورها اليونانى (ومحمولة الفلسفى) ومن استعمالها فى العلوم الطبيعية ، ويتراوح تداولها النقدي بين عندها منهجا ، أو عملية واجراء . فتحليل النص منهج فى النقد الأدبى « قوامه التحليل المفصل للمؤلف الأدبى جزءا جزءا » (١٣) وهو — أيضا — (طريقة) فى فهم الأثر الفنى ، و « عملية تفكيك لمكونات نصية ما » (١٤) .

ونرى أن التحليل التصي ليس منهجا مستقلا ، بل طرائق فى كشف مستويات النص وعلاقاتها ، وما يضم من عناصر يتشكل منها ، وهذه الطرائق تختلف فى أساليبها ونتائجها على وفق رؤى المحللين ومناهجهم النقدية ، فهى مظاهر للتصورات المنهجية ، وليست منهجا قائما بنفسه .

وعلى وفق هذا المفهوم يكون التحليل النصي قد اتخذ شكل ممارسة نقدية خاصة ، مع التحولات التي شهدتها النقد العربي في النصف الثاني من هذا القرن ، أما المحاولات السابقة ، فلا تعدو التطبيقات أو إسقاط أنفواعد البلاغية والنحوية والشروح المختزلة على النصوص .

ففي نقدنا العربي القديم ، كان النقد معنيين بالتنظير للشعر عامة ، وليس للقصيدة خاصة ، مما حدد الفاعلية النقدية في جماليات البيت المفرد غالباً (١٥) ، وغاب التحليل النصي الكامل إلا في استثناءات قليلة يمثلها الجرجاني والباقلاني (١٦) وانشغل مفسرو الشعر وشرح الدواوين بما حول النصوص من ظروف القول ، ومناسبة القصيدة ، وقصتها عند نظمها أو بعده ، مقلدين مفسري القرآن الكريم الذين يلزم عملهم بيان أسباب نزول الآيات الكريمة ، وشرح دقائق مفرداتها ، وما يتصل بها من إيضاح وتفسير لتيسير فهمها ، فقد حددوا التفسير بأنه « الكشف والظهار ، وفي الشرع : توضيح معنى الآية وشأنها وقصتها والسبب الذي نزلت فيه ، بلفظ يدل عليه دلالة ظاهرة » (١٧) .

وذلك يعلل انصراف بعض شروح الشعر إلى نشر أفكار النص ، والتوقف عند غريب ألفاظه ، أو مواطن الأعراب فيه ، والتوسع في ذكر مناسبة القصيدة وقصتها .

وقد سيطر على الجهد النقدي الاهتمام ببعد واحد من أبعاد النص ، وفي « قراءة تقصر الجودة في جانب واحد » (١٨) ، وتلك سمة الشرح البلاغي واللغوي خاصة . أما النقد ، فقد كان عملهم مفيداً « يقف عند شرح الشعر وتفسيره وبيان معاني ألفاظه ودلالاتها » (١٩) ، ويصاحب ذلك اقتطاع أو اجتزاء أو اقتطاف لأوضح الشواهد في النصوص ، مما يفقدها « حيوتها ومعناها » (٢٠) . لقد كانت إبداعات الشعراء ونواحي التجديد في شعرهم ، تقابل بالرفض أحياناً ، أما لأنها تخرج عن أقيسة العلوم المستقرة ، أو لأن النقد قاصرون عن فهمها ، ولعل موقفهم من استعارات أبي تمام خير دليل على ما ذهبنا إليه ، فهو عندهم « يريد البديع فيخرج إلى المحال » (٢١) ، ويعمد إلى طلب الإغراق والإبداع ووحشي المعاني والألفاظ (٢٢) ، ولكن الفاعلية النقدية تتسع شيئاً فشيئاً ، لتجتاز دائرة البيت المفرد والمعاني الجزئية . فظهر (الاحتكام) ، أو التفاضل بين الشعراء من خلال نصوصهم . وازداد مفهوم الاحتكام أو (الحكومة) دقة ، حتى أصبح « التفاضل رهين النص ، مثل التساؤل عن أحسن الناس وصفا للمطر » (٢٣) . أما الموازنات التي استغرقت أغلب الخلاف

حول أبى تمام والمتنبى ، فقد استوعبت حجج المتعصبين لهما أو عليهما ،
من خلال النصوص .

وإذا ما توسعنا فى فكرة (الموازنة) وضممنا اليها التفاضل بين
الشعراء ، ومبدأ الوساطة ، وجدنا انها انتقالة مهمة نحو التحليل
النصى ، لولا غلبة النظر التجزيئى الى النصوص ، والانهماك فى رصد
المعانى أو الصور الجزئية ، وشاع نشر معانى النصوص لكون النثر أشرف
من الشعر ، فالاعجاز من الله تعالى ، والتحدى من الرسول ﷺ وقصا
فيه لا فى النظم ، ولتأخر مرتبة الشعراء ومنظومهم عن رتبة البلغاء
ومثورهم (٢٤) . وذهب بعضهم الى أن الشعر فى أصله أفكار منظومة
أو نثر ومعان يبنى عليها الشعر . لذا ، ظهر باب (حل الشعر نثرا) ،
فنقل الناثرون أفكار الأبيات نفسها ، وألفاظها أحيانا (٢٥) .

ولكن الدارسين يعثرون على ما يمكن عدة نواة لتحليل نصى مستقل
ومقصود فى ذاته لدى الباقلانى وعبد القاهر .

فالباقلانى ، هو أول من اتجه من النقاد الى اجراء نقد تطبيقي على
فصيدة كاملة « اعتمادا على التحليل المتدرج لأبياتها » (٢٦) ، وان كان
هدفه الحقيقى اثبات أن « نظم القرآن جنس متميز وأسلوب
متخصص » (٢٧) . فهو معجز بتميز حاصل فى جميعه ، وخروجه عن
الكلام المعهود فى نظمه ، ومباين لما ألف العرب من ترتيب خطابهم ،
فالقرآن ليس من باب السجع ولا من قبيل النثر أو الشعر ، بل نظام
خاص بنفسه (٢٨) .

ولتأكيد هذه النظرية ، عمد الباقلانى الى أبرز شاعر قديم (امرئ
القيس) فحلل معالقاته ، والى أشهر شاعر محدث (البحتري) فحلل
لاميته فى مدح محمد بن على بن عيسى الكاتب ، قاصدا فى اختيارهما ،
أن يعمم ما يراه فيهما ، بالرغم من مكانتهما من اختلال واضطراب
وتقصير يظهره التحليل ، على مادونهما من الشعر العربى كله .

ان الباقلانى يقاضى النصوص مقاضاة هيا أحكامها ونتائجها ،
قبل انعقادها ، فيتجه الى نص الشاعر لبيان « عواره على التفصيل » (٢٩)
فينفى عن امرئ القيس ابتداء أى سبق أو تقدم فى ميدانه . الى جانب
ما يشخص فى ألفاظه ومعانيه من خلل يتصوره أو يتمحله أحيانا (٣٠) .
فان لم يجد فى معنى أخلاقى كالفحش والاسهتار فى قوله : فمثلك
حبلى قد طرقت ، تلمسه فى انقطاع الأبيات بعضها عن بعض ، وفى التكلف
والتعسف والألفاظ الوحشية والأبيات السوقية أو الغامضة المزدولة ،
فالتحليل لا يستجيب لبواعث النص ، بل يبحث عما يسند افتراضه

السابق على قراءته ، وهذا ما يؤكد تحليل قصيدة البحترى فقد أجرى عليها ما أجراه على المعلقة مضيافا وصف القصيدة بكثرة الحشو (٣١) . فكأنه يريد أن يجسم ما فى الخطيب الشمرى من استطراد ، مقابل الاقتصاد والبلاغة فى الأسلوب القرآنى . أما عبد القاهر الجرجاني ، فله موقع خاص فى التحليلات النصية ، بالرغم من أنه لم ينفرد بقصيدة كاملة ، فهو ينطلق ، شأن الباقلاني ، من فكرة الإعجاز القرآنى ، إلا أنه يقف موقفا فنيا ، ويترجم أفكاره فى نظرية (النظم) وقيام الشعر على « توخى معانى النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه » (٣١) . لذا ، نرام أكثر قربا الى النصوص من الباقلاني . وسنمثل بتحليل أبيات كثير الثلاثة :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم الهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو راقع
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

وقد وردت فى عدد من كتب النقد التى لا تقف منها موقف الجرجاني الذى أفلح فى تلمس الصورة الفنية التى انعقدت بها الأبيات ، وتلاحم أجزاء النظم دقة العبارة ، فابن قتيبة رأى فيها مثالا « لضرب من الشعر حسن لفظه وحلا ، فاذا أنت فتشسته لم تجد هناك فائدة فى المعنى » (٣٢) . وعلى وفق هذا الحكم نشر ابن قتيبة الأبيات ، ليؤكد خلوها من المعنى ، ويذكرها قدامة بن جعفر مثالا للأشعار المتضمنة نعوت اللفظ « وان خلت من سائر نعوت الشعر » (٣٣) أما الباقلاني ، فيذكرها لشبهها ببیتی البحترى الاستهلايين فى لاميته التى حللها ، واصفا البيتين بانهما « من الشعر الحسن الذى يحلو لفظه ، وتقل فوائده ، كقول القائل :

ولما قضينا .. » (٣٤) .

فالنقاد الثلاثة متفقون على جمال ألفاظ الأبيات ، بالرغم من خلوها من المعنى والفائدة . لكن الجرجاني يحيط باستحسان القدماى للألفاظ ، ويعمل ذلك بطريق تحليل الاستعارات ، ودلالات الألفاظ ، وما توحىه وتومئ اليه ، والتدرج فى تصوير الأبيات لمناسك الحج ، والخروج من فروضها بتمسيح الأركان دلالة على طواف الوداع « دليل المسير الذى هو مقصوده من الشعر » (٣٥) . وأشاد بدقة اختيار الشاعر ألفاظه . فقوله (بأطراف الأحاديث) لا بالأحاديث ، و (بأعناق المطى) لا بالمطى ، له ما يسوغه من تعبير عن المعنى المقصود (٣٦) ، ويهتم الجرجاني بهذه الأبيات التى سلبها النقاد جمال معانيها ، فيعود إليها فى (دلائل الإعجاز) أيضا (٣٧) . فكانت قراءته تحليلية « فاحصة » (٣٨) لا يدع من الأبيات

جزءا إلا أظهر ارتباطه بسواه ، واقتضاء النظم وجوده فى مكانه وبهيئته
التي جاء عليها .

وتستمر الشروح والتعليقات الجزئية حتى عصر الاحياء الذى شهد
فيه الشعر انتعاشا ، بسبب العودة الى التراث الشعري ، والصلة
الأولى بالغرب ، وما تركه دخول الطباعة وظهور الصحف واتساع التعليم
وسواها من عوامل النهضة ، من أثر فى انتعاش الدراسات الأدبية .
ويذكر اسم الشيخ حسين المرصفي (ت ١٨٨٩) بكتابه الوسيلة الأدبية
للعلم العربي ، واحدا من رواد الاحياء والنهضة فى مجال النقد (٣٩) .
فالمرصفي المتشقق ثقافة تراثية أصيلة ، اهتم بالتنظير والتطبيق متأثرا
بطريقة القدامى فى الموازنة بين الشعراء ، ومنها موازنته معارضات
ابارودي بقصائد القدامى التي عارضها ، لكنه ينطلق فى هذه الموازنة
والتحليلات من شرح القصيدة أجسالا ، ونقد الدارج من معانيها ،
والاستشهاد على سبيل الاستطراد بأبيات فى الغرض نفسه ، مجسدا
وحدة البيت ومعناه المستقل .

لكن جماعة (الديوان) المطلعة على شئ من النقد الأجنبي ، تقدم
بجزئى (الديوان) عام ١٩٢١ ، مثالا لتحليلات متميزة مدعمة بأسس
نظرية واضحة المعالم ، وإن كان منطلقها تهديم شعر شوقي الذى
رافقته ضجة كبرى ، أشسارت اليها نوطثة (الديوان) بانزعاج
شديد (٤٠) .

لقد تصدى الديوان لست من قصائد شوقي بالتحليل بيتا بيتا
بهدف « اقامة حد بين عهدين ، والابانة عن المذهب الجديد فى الشعر
والنقد والكتابة » (٤١) . لكن « السخرية القاسية » (٤٢) من شوقي
والتهجّم والتجريح ، أخذت بالروح التحليلية والمقاشن النظرى ، وكانت
بعض آراء الديوان حول مفردات شوقي ومعانيه ، تذكرنا بالأحكام
الجزئية العابرة التي انشغل بها النقاد القدامى ، وأهم ما يمكن تسجيله
على تجربة الديوان التطبيقية ، هو « تهافت التطبيق عن التنظير » (٤٣) .
اذ لم يحافظ المؤلفان على المستوى المفهومى الذى حدداه فى الجانب
النظرى ، حيث سميا أربعة عيوب مهمة للقصيدة ، هي : التفكك ، المتضخ
فى تبديد أبيات القصيدة ، وتفرقها ، والاحالة أى فساد المعنى بالمبالغة
وخلو المغزى ، والتقليد بتكرار المألوف من القوالب اللفظية والمعانى ،
أو بالسرقة والاقتباس والولع بالأعراض دون الجواهر ، أى العبث .
وهى التي حاولا اظهارها فى رثاء شوقي لمصطفى كامل (٤٤) ، وأهمها
عندى اشارتهما الى الوحدة الفنية التي دلا على غيابها فى القصيدة ، بأن
أعادا ترتيب أبياتها ، بحيث صار البيت الرابع عشر ثانيها ،

والحادى والعشرون ثالثا ، والرابع والستون رابعا وهكذا ، ليشبتا أنها ليست قصيدة ، بل أبيات من الشعر مشتتة ، لا روح لها ولا سياق ، ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها (٤٥) . أما كلامهما على الاحالة وفساد المعنى والعيب فهو مما خاض فيه النقاد القدامى ، وظل مقياسه الذوق الخاص لا القانون النقدي الموضوعى .

ان تجرية الديوان التطبيقية ، بالرغم من افادتها من بعض مصطلحات النقد الحديث ومنها الوحدة الموضوعية ، والتجزية ، ونبتة التقليد ، طغى فيها العامل الذاتى المتجسد بكرائية أحمد شوقي وشعوره على نحو غير موضوعى ، والانصراف « الى تصيد أخطاء النحو والبلاغة والسرقا (٤٦) ، وظهر عجز جماعة الديوان عن الملامة بين ثقافة الغرب ، وثقافتهم التقليدية الخاصة (٤٧) ، مما جعل تطبيقاتهم أقرب الى التعليقات الجزئية غير المنظمة .

ويمضى الاتجاه التحليلى بدوافع هدم الرموز الكبيرة ، وعقد الموازنات ، فيجسد ميخائيل نعيمة فى الغربال (عام ١٩٢٢) ما بدأه العقاد فى (الديوان) ، فكلاهما يهدف الى الهجوم العنيف على الأدب الاحيائى ونزعته التقليدية ، ويدعو الى أدب جديد يلئم العصر .

يبسط (الغربال) الأسس النظرية فى نقد الشعر ، قبل تطبيقها على قصيدة شوقي البائية التى كتبها بعد رجوعه الى مصر عام ١٩٢٠ ، ويسمى نعيمة فى مقالة (المقاييس الأدبية) (٤٨) أهم المقاييس الممكنة والحاجات الأدبية للقراء ، وهى : ١ - الحاجة الى الافصح ٢ - الحاجة الى نور نهتدى به فى الحياة ٣ - حاجتنا الى الجميل فى كل شئ ، ٤ - حاجتنا الى الموسيقى .

وان نحن استقصينا تطبيق نعيمة على وفق هذه المقاييس فى تحليله قصيدة شوقي ، لوجدناه كالعقاد متناقضا مع أسسه النظرية ، ومتعاملا على الشاعر ، من حيث يريد نقد قصيدته وتحليلها ، علما بأن مفهوم نعيمة للغربة الذى أوضحه هو نفسه ، يعنى « غربة الآثار لا أصحابها » (٤٩) . وأول ما يستوقفنا اتجاه نعيمة الى شاعر كبير كثر الجدل حوله ، وتتنضح تأثيريته وانفعاله بسبب ما أحدثه العنوان «درة شوقية» من أثر فى نفسه ، وتوظنة صاحب المجلة الناشرة للقصيدة ، ثم يبدأ بتفكيك أبياتها بدءا بمطلعها الذى عده (جاهليا) ، لأن فيه ذكرا للرسم الذى يناديه الشاعر ، فيتهمه بالوصف السطحي ، وبالخشو فى أكثر من موضع ، مما يذكرنا باعتراضات الباقلانى السالفة ، ويسجل عليه الانتقال المفجائى من غرض الى غرض ، كأنه يطالب الشاعر بوحدة

الموضوع التي نجدها في الشعر التقليدي ، وأخيرا ، ينبعث عددا من معانيه بالتناقض الفاحش .

ويحلل نعيمة مجموعة من رباعيات الشاعر عبد الله غانم عام ١٩٥٣ (٥٠) ، فيولى اهتماما لشكل القصيدة المحللة ، وتقسيمها الى مقاطع ، حاول أن يتابع الشاعر من خلالها ، متوقفا عند عنوان القصيدة ووزنها وقوافيها وعنوانات مقاطعها السبعة ، مما لم يكن يوليه اهتماما كافيا في (الغربال) . ولكنه لا يزال من دون منهج محدد السمات واضح الخطوات ، ونرى هذا في وقفته التحليلية السريعة عند قصيدة (الطين) (٥١) لا يلبث أن يوليها ماضى ، وتلخيصه لفكرتها وأهم معانيها وصورها بطريقة تأثرية واضحة الانفعال والذاتية ، لكنها أقل حدة من نقد شوقي (٥٢) .

ولا نجد لدى طه حسين أى تطوير لمفهوم التحليل بالرغم من استعماله هذا المصطلح (٥٣) . فيتصدى لقصيدة شوقي عام ١٩٢٢ في آثار توت عنخ آمون ، والمقبرة المكتشفة توا ، ويثير مسائل معقدة في النقد التجزيئي حول المبنى العام والمعاني (٥٤) ، ويستقصى صور شوقي وألفاظه ، شأن ناقدى شوقي الآخرين ، يبدأ طه حسين محللا انطباعه بازاء النص ، مستبقا التحليل النصي ليضع قارئه ضمن مصادرة كبيرة ، تلزمه بأن يقرأ النتائج قبل المقدمات ، فيخبرنا طه حسين أن شوقي في هذه القصيدة لم يتكلف لفظا ولا معنى ، وإنما شعر وأحس ، وإحساسه لا يتعدى الشعور بمجد مصر القديم أولا ، وحاجتها اليه الآن ثانيا ، ثم يروح يستقصى تجسيد هذه المعاني في القصيدة ، نائرا أفكارها ، معترضاً على نبو لفظة هنا أو هناك مثل (المأمين) و (قط) و (الدواهي) و (الطين) دون تحليل ، مثلما يفعل حتى في مواطن إعجابه .

ويستفيد من تقليد (الموازنات) فيقارن شوقي بأبي تمام ، ثم يقف عند قصيدة لحافظ إبراهيم ، فيلجأ الى موازنتها بأبيات من شوقي ليبدل على ضعفها وهيمنة النظام عليها ، وخلوها من المعاني والصور ، ويتدخل أحيانا في جزئيات النص ليقترح على الشاعر حذف لفظة أو ابدالها بأخرى (٥٥) ، لأنه يؤمن بأن التجديد لا يبيح الخطأ في اللغة والنحو ، ولا يجب لشاعر مجيد أن يعتذر من الخطأ بشاهد من الشواهد الشاذة (٥٦) ، ولعل هذا التهاون في أمر اللغة والاعراب ، كان سببا لنفور طه حسين من مثال انساني جديد تجسده قصيدة ايليا أبي ماضى . فطه حسين ينكر الخطأ النحوي فيها اذ رفع الشاعر ما حقه الجزم في عدة مواضع ، ويعيب قافية القصيدة (الدال الساكنة) ، لأنها تشعر بالثقل ، وتضعف الموسيقى التي زادها ضعفا اختلاط الأوزان على الشاعر .

ويستمر طه حسين في أحكامه الانطباعية فيعيب عنوان القصيدة الذي يجد أنه يحتاج الى شيء من الذوق (٥٧) ، ويكرر مثل هذه الأحكام القاطعة المباشرة ، حتى كأن الحدة والقسوة من ملامح نقد عصر النهضة وما تلاه .

يعمد الزهاوى عام ١٩٢٣ ، على طريقة العقاد ، الى قصيدة شوقي في رثاء اسماعيل صبرى لينقدها بيتا بيتا ، مجملا رأيه فيها ابتداء فهي « لا تناسب منزلته في القريض » (٥٨) . وتتركز أحكامه في : تخطئة المعانى وتسفيه الصور ، والحكم على الألفاظ جمالا واعرابا ، حتى أنه يقترح استبدالها بسواها ، وينثر معنى البيت على طريقة الشراح والمفسرين ، مع سخرية لاذعة ، وأحكام ذاتية ذوقية ، منها قوله « برئت من الأدب ، ان كنت أعرف معنى البيت ، ومراد الشاعر الكبير » (٥٩) .

المراجع

- (١) مورتنون وايت . عصر التحليل - فلاسفة القرن العشرين ، ترجمة : أديب يوسف شديش ، دمشق ١٩٧٥ ، ص ١٩ . وانظر : أنور الزغبى ، (مقالة في التحليل) ، مجلة أفكار ، العدد ١١٧ ، عمان ١٩٩٤ ، ص ٣٤ .
- (٢) جان بلانش و ج . ب . بوتتاليس ، معجم مصطلحات التحليل النفسي ، ترجمة : مصطفى حجازي ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٧ ، ص ١٦٦ .
- (٣) جان بلانش و ج . ب . بوتتاليس ، معجم مصطلحات الأدب ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ١٦ .
- (٤) فاخر عاقل ، معجم علم النفس - انكليزي - فرنسي - عربي ، بيروت ١٩٧١ ، ص ١٦ .
- (٥) مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٤٠ . وانظر : عبد السلام المسدي : الأسلوب والأسلوبية ، ليبيا - تونس ١٩٧٧ ، ص ١٤٦ . حيث يرى ، أن التحليل « منهج فكري مداره تفكيك الكل الى عناصره المركبة اياه » .
- (٦) الزغبى ، ص ٣٧ و ٣٩ . ويرى دعاة النقد الموضوعي أن المنهج التحليلي « وسيلة لشرح الأعمال الأدبية وتفسيرها من داخلها » انظر سمير سرحان ، النقد الموضوعي ، ط ٢ ، بغداد ١٩٩٠ ، ص ٩ .
- (٧) انظر : الفصل الأول من الرسالة .
- (٨) هنري ميشونيك ، راهن الشعرية ، ترجمة عبد الرحيم حزل ، الرباط ١٩٩٤ ، ص ٢١ . ويتنظر : جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٨٣ .
- (٩) روستريفور هاملتون ، الشعر والتأمل ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٩٢ . ويقصر روبرت شولز العلوم الانسانية على تلك الفروع المكرسة في الأساس لدراسة النصوص « . شولز ، السيميائية والتأويل ، ترجمة سعيد الغانمي ، بيروت ١٩٩٤ ، ص ٢٠ .
- (١٠) مجمع اللغة العربية ، المعجم الوجيز ، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ١٦٨ .
- (١١) ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، م ١١ ، بيروت ١٩٥١ ، ص ١٦٩ . وما بعدها .
- (١٢) انظر : ابن منظور ، م ١١ ، ص ١٧٠ .
- (١٣) مجدى وهبة ، ص ١٥٦ .
- (١٤) سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة ، الدار البيضاء ١٩٩٤ ، ص ٤٤ . وانظر : منير البعلبكي : المورد - قاموس انكليزي - عربي ، ط ٣ ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ٣٢٨ . ويفرق بين (Anlysis) تحليل ، و (Explication de texte) تحليل النص .

ريعره بأنه طريقة تنطوي على تحليل مفصل لكل جزء من الأثر . ويتابعه في ذلك
مجدى وهبة . انظر : وهبة ، ص ١٦ و ١٥٦ .

(١٥) انظر : عز الدين اسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط ٣ ،
بغداد ١٩٨٦ ، ص ٣٦٧ .

(١٦) انظر : الرسالة ، ص ٨ .

(١٧) الشريف الجرجاني ، كتاب التعريفات ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ٤٥ .

(١٨) محمد لطفى اليوسفى ، الشعر والشعرية ، تونس ١٩٩٢ ، ص ٢٨٢ . وانظر :
شكرى المبخوت ، جمالية الالفة ، تونس ١٩٩٣ ، ص ٧١ .

(١٩) شوقي ضيف ، تقي النقد الأدبي ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٥٦ . وانظر :
جلال الخياط ، المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٧ ، ص ٥٢
و ٥٤ .

(٢٠) الخياط ، ص ٦٧ ، وانظر : اليوسفى ، ص ١٨٦ .

(٢١) الامدى : الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق محمد محيى الدين.
عبد الحميد ، بيروت ٢٠٠٤ .

(٢٢) انظر : نفسه ، ص ٢٢٧ .

(٢٣) توفيق الزيدى : تأسيس الخطاب النقدي ، تونس ١٩٩١ ، ص ٥٩ .

(٢٤) انظر : المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام.
هارون ، ج ١ ، القاهرة ١٩٥٣ ، ص ٢١٩٠ .

(٢٥) انظر : الثعالبي ، نثر النظم وحل العقد ، بيروت ١٩٨٣ ، وحل أبيات.
البستي في نونيته ومساراتها بالأمثال بيتا بيتا . ص ١٩٧ .

(٢٦) احسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ط ٢ ، ص ١٩٨٦ ،
ص ٣٥٠ .

(٢٧) الباقلانى : اعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد حنتر ، ط ٣ ، القاهرة ،
١٩٧١ ، ص ١٥٩ .

(٢٧) انظر : نفسه ، ص ٣٥ .

(٢٨) نفسه : ص ١٥٩ .

(٢٩) انظر : احسان عباس ، ص ٢٥١ .

(٣٠) انظر : الباقلانى ، ص ٢٢١ ، ٢٢٤ . ويكرر رأيه في أن تحديد امرئ القيس
للأماكن الكثيرة في مغلقة ، ضرب من الحشو « فكانه حد المكان بأربعة حدود كأنه يريد
بيع المنزل » .

(٣١) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تصحيح محمد عبده ، بيروت ١٩٧٨ ،
ص ٤٠٣ .

(٣٢) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق دى جوجى ، برلين ١٩٠٢ ،
ص ٨ .

(٢٣) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق محمد خماسي ، بيروت د.ت ، ص ٧٧ .

(٢٤) الباقلائي ، ص ٢٢١ - ٢٢٢ . ويصف الفاظها بأنها « بديعة المطالع والمقاطع ، حلوة المجاني والمواقع ، قليلة المعاني والفوائد » .

(٢٥) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق هـ. رينز ، بغداد ١٩٧٩ ، ص ٢٢ .

(٢٦) انظر : نفسه ، ص ٢٣ .

(٢٧) انظر : الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص ٥٩ - ٦٠ .

(٢٨) مصطفى ناصف ، اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، جدة ١٩٨٩ ، ص ٢٣٠ .

(٢٩) انظر : محمد مندور ، النقد والنقاد المعاصرون ، بيروت د.ت ، ص ١٢ و ص ٢٠ .

(٤٠) انظر : عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني ، الديوان ، ج ١ ، القاهرة ١٩٢١ ، ص ٥ .

(٤١) نفسه : ج ١ ، ص ٣ .

(٤٢) عبد القادر القط ، حركة الديوان وأثرها في النقد الأدبي والشعر ، مهرجان المرصد الشعري العاشر ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٢٧ و ص ٥٤ . ويورد مؤلفا الديوان ، ج ٢ ، ص ١١٦-١١٧ ، انتقادين ترددا حول عملهما هما :

١ - اختياريهما أو هن قصائد شوقي وأكثرها مغامر .

٢ - أنهما أغلظا لشوقي وشددوا عليه النكير . وثمة من أخذ ثالث يلحان اليه تلميحا . يتعلق بأسلوب الديوان في نقد شوقي بتحاميل وتجريح . منه تشبيه معاني شوقي بـ « معاني الشحاذين » :

(٤٣) نذير العظمة ، مدخل إلى الشعر العربي الحديث ، جدة ١٩٨٨ ، ص ٤٣ .

(٤٤) انظر : العقاد والمازني ، ص ١٢٨ .

(٤٥) انظر : مندور ، النقد والنقاد ، ص ٨٩ . والتجربة الطريفة في تقديم أبيات للعقاد نفسه ، وتأخير أخرى على نحو ما فعل هو بشعر شوقي .

(٤٦) انظر : س. موريه ، الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠ ، ترجمة : شفيق السيد وسعد مصلوح ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١١٤ .

(٤٧) انظر : نفسه ، ص ١٠٩ .

(٤٨) ميخائيل نعيمة ، الغريال ، ط ٢ ، ١٩٤٦ ، ص ٥٦ وما بعدها .

(٤٩) نفسه ، ص ١٠ و ص ١٢ . ويؤكد نعيمة مبكرا ، ضرورة الفصل بين شخصية الشاعر وما ينظمه لتسهيل عملية الغريبة الأدبية .

(٥٠) ميخائيل نعيمة ، في الغريال الجديد ، ط ٤ ، بيروت ١٩٨٨ ، ص ١٩٤ .

(٥١) نفسه ، ص ١٤٦ .

(٥٢) لم نجد أفادة واضحة من النقد الأجنبي في (الغريال) ، بالرغم من أن نعيمة يدعو إلى « الارتواء من مناهل جيراننا » ، والارتفاع إلى « محيط نرى منه العالم الأوسع » ، الغريال ، ص ١١٠ .

- (٥٣) انظر : طه حسين ، حافظ وشوقي ، القاهرة - بيروت ١٩٣٣ ، ص ١٤٧ .
- (٥٤) نفسه ، ص ٩٠ وما بعدها .
- (٥٥) نفسه ، ص ١٠٥ و ١٠٨ .
- (٥٦) ينظر : طه حسين ، حديث الأربعاء ، ج ٣ ، ط ٩ ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص ١٤٨ .
- (٥٧) نفسه ، ص ١٦٩ وما بعدها .
- (٥٨) أحمد مطلوب ، النقد الأدبي الحديث في العراق ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٤١٤ .
- وعبد الرازق الهلالي ، الزهاوى في معاركه الأدبية والفكرية ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص ٢٢٠ .
- (٥٩) الهلالي ، ص ٢٢٦ .

الفصل الأول

أصول التحليل النصي
وضوابطه النظرية

منهجية التحليل ولوازمه

يمكن أن نعد التحليل النصي الميدان الاختباري الذي يتجلى فيه الاختلاف بين المناهج النقدية على نحو واضح ومباشر . ففي إطار التنظير يكون النقد منهمكين في صياغة رؤاهم مجردة ، وفي فضاء من التصورات التي قد توصلهم الى تخيل نص تتجسد فيه مطالبهم وشروطهم .

أما في ميدان التحليل ، فإن تلك المطالب والشروط تتعرض للاختبار ، وتشكف وتعدل غالباً على نحو ما ينبثق من النص نفسه ، أو ما يسمح به نظامه الخاص ، والعلاقات القائمة بين مستوياته أو العناصر المكونة لنسيجه الكلي .

لقد شبه أحد النقاد القصيدة بوحش أوريلو ، الذي كلما قطع السيف عضوا منه ، عاد العضو الى مكانه من الجسم ، وظل الوحش مخيفاً كما كان (١) . كذلك القصيدة التي لا تستسلم لبراعة النقد ، أو دقتهم المنهجية .

لكن ذلك لم يمنع النقد من الايغال في النصوص وتحليلها ؛ بل ازداد النزوع الى التحليل النصي بعد تبلور المناهج النقدية الحديثة ، وتشعبها ، فراحت تبحث عما يؤيد نظرياتها ، في حين كان التحليل النصي : « مناسبة لاعادة النظر على أكثر من مستوى في النظريات الشعرية » (٢) .

ولعل استقطاب التحليل النصي لجهود النقد في النصف الثاني من هذا القرن خاصة ، بطرائق متنوعة ، يعكس الاهتمام المتزايد بالنص الأدبي نفسه ، والاعتقاد أنه موضع تحقق الفرضيات النقدية ، والتيقن منها ، في السجل المنهجي والاشتباك النقدي المستمر .

وإذا كان التحليل ، في جذره اللغوي والاصطلاحي ، يعني رد المركب الى عناصره ، فإن تحليل النصوص الأدبية ينطوي على اجراء مماثل ، لكنه يتجاوزه الى اعادة تركيب تلك العناصر اعادة لا تتطابق ، تماماً مع قصد المؤلف ، أو تكتشف المعنى المباشر الذي يتيح السطح النصي المدرك بالقراءة الاولى .

ويبدو لنا أن عدم شيوع التحليل النصي في المراحل السابقة ، يعزى الى ايمان النقد القدامى بتأخر الشعر الذي يحوج الى الاستنباط

والشرح والاستخراج ، فوصفوه بأنه يناسب مذهب الصنعة ، ويخالف الطبع المتمثل بصحة العبارة ، وقرب المأثي وانكشاف المعاني . ولهذا ، قيل : ان الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعين وأهل البلاغة ، يفضلون البحثى على أبى تمام (٣) فكان جودة الشعر لا تتحقق ، الا بخلوه مما يلجئ الى التحليل والشرح والتأمل .

ويستمر هذا الايمان بالانتقاص من الشعر المحوج الى التحليل ، حتى لنجد أحمد الشايب يصف التحليل بأنه قد « يفسد الشعر على القارئ » (٤) ويصرفنا عن الاستمتاع بما فيه من سحر وجلال . وتحذر بعض الاتجاهات المعاصرة من اقتصار النقد على التحليل ، لأنه يصبح بلا جدوى (٥) . وأحسب أن مثل هذه الآراء ليست الا رد فعل على ما وصل اليه من شرح وتفسير وتعليق فى كتب البلاغة القديمة . وشروح الدواوين ، حيث فضل المتأخرون من النقاد ، بين الألفاظ والمعاني « فانعدم مقياس الفروق والمتعة الفنية ، وأصبحت المقاييس الفنية قواعد وقوانين تطبق بطريقة تعسفية (تشبه الرياضيات) على الشعر » (٦) . ولم يتعد أفضل ما وصلنا من تلك التحليلات ، حدود تعيين الوحدات المكونة للأعمال الأدبية « ودراسة طبيعة العناصر الماثلة فيها » (٧) ، أى من دون استكمال العملية بإعادة تركيب تلك العناصر النصية ، وكشف تشكّل البنية النصية عبر وحدتها وتجانسها .

ولا يدل ذلك الا على صعوبة تحليل الشعر لأسباب عدة ، بعضها ذاتي يتصل بطبيعة الشعر ، وعجز النقاد عن تفهم أسرارهم وإدراك كيفيات قوله وانتظامه ، وعجزهم من بعد ، عن تحديده أو تعريفه ووصفه ، وبعضها موضوعي ، يتصل بالنقد نفسه . اذ ليس ثمة قواعد مقررة (٨) يمكن أن نستعين بها لتحليل النص الشعري ، وان وجدت استقراء أو استنباط ، فهي لا تصلح دائما لاستقصاء النصوص الماثلة أو تحليلها . وحتى المناهج ذات الطابع النصي ، كالبنويّة ، نجدتها « تفشل حين يتعلق الأمر بمستوى النص الفردي » . فهي لا تقرأ النص لنا ، لأنه لا توجد طريقة قادرة على قراءته لنا » (٩) . ذلك لان القراءة نشاط فردي ، وقد يعجز الناقد أحيانا أو يتهيب المحاولة ، « ويستشعر سلفا احساسا غامضا لدى قراءة القصيدة » (١٠) على ما يقول امبرتوايكو غازيا ذلك الى تعدد القراءات ، وانفتاح النص على تذوق لانهائى ، مما يبيح وصفه بأنه « حرباوى وثبقى » (١١) كناية عن تلونه وتموج مستوياته وزوغانه من التحديد ، حتى ليصيب المحللين ما يسميه بارت (القلق الاجرائى) المعبر عنه بالسؤال : (من أين نبدأ) (١٢) لتحلل نصا .

ومن الصعوبات الموضوعية ، ضعف بعض المناهج ، أو ضعف القراء أنفسهم (١٣) ، ونضيف الى ذلك سوء اختيار النص المحلل ،

المتمثل في ضعفه أو علمه، اكتماله، فنيا ، ولكن أشد هذه الصعوبات كامنة في أن الشعر جوهريا غير واضح، أحيانا ، وأن كثيرا من مشكلاته الحيوية تظل خارج طاقة العلم المعاصر (١٤) . لذا يوصف التحليل النصي بأنه « مسألة معقدة جدا » (١٥) و « عسير رغم أنه ذو قيمة » (١٦) و « ليس طريقا معبدا ولا سهلة لأى يطلبه » (١٧) .

من هنا ، نجد أن هاملتون كان مصيبا ، حين سأل - بعد أن وصف التجربة الشعرية بأنها موضوع محير بسبب تماسكها وعضويتها وفرديتها وتعديلها أثناء نموها - : « فكيف يستطيع الناقد أن يحللها تحليلا مفيدا ؟ » (١٨) .

إن الحلول المقترحة لمواجهة صعوبة تحليل الشعر ، تلخصت في ثلاثة اتجاهات عرفناها استقراء :

الأول : ينصرف عن التحليل ، ويركز جهده في التنبؤ والتصورات (النقد النظرى) .

الثاني : ينطلق من النصوص ويواجهها بأدوات نقدية منهجية وخطوات اجرائية فنية (التحليل النصى) .

الثالث : يهتم بالنص ؛ لكنه يتوقف عند الفوائد التعليمية لقراءة النصوص وعرضها (التحليل المدرسى) ، ويهمل في هذا المجال أن نقف عند الاتجاه الثالث ، لأنه يمثل بداية التعامل مع النصوص ، فقد كان ذلك أسلوبا رسميا في تدريس الأدب في المدارس الفرنسية (١٩) فيقيم للطالب مشهده من مسرحية أو قطعة أدبية ، ثم يعلق عليها من حيث أسلوبها ومغزاها . وهى طريقة تعليمية تكفى بشرح النصوص ، وجذب منهاجها النظرى فى دعوة لانسون مطلع هذا القرن ، طلاب الآداب للإفادة من المنهج التاريخى ، وعدم الخلط بين المعرفة والاحساس والتجذير من استخدام الاصطلاح العلمى (٢٠) . وقد ظل لهذه الطريقة أثرها حتى وقت قريب (٢١) . فاختلطت دراسة الأدب بتاريخه ، وتضاءلت أهمية النصوص المدرسة ، بسبب التركيز على ظروف انتاجها وتاريخيتها وبيئات منشئها ، مع تجزئة متعمدة لبنى النصوص تسهلا لاستيعابها وحفظها ، واستخراج معانيها العامة (٢٢) .

وفى المدرسة العربية ، نرى استمرار المنهج التاريخى فى تحليل النصوص عامة ، عبر اختيار بضعة أبيات ، أو مقتطفات من قصائد متعددة ، مما يجعل مفهوم الوحدة النصية ملتبسا فى وعى الطالب (٢٣) . وغالبا ما تحلل النصوص من خلال مقولات المرحلة التاريخية أو «الأشخاص ومنزلتهم فى النص أو عبر العلاقات الاجتماعية» (٢٤) .

ويورث الشرح والتعليق - وهما لا يتعديان نشر الأبيات نفسها - الضجر وصرف الطلاب عن أية معاينة ممكنة أخرى ، فنية أو جمالية ، خارج الاطار التربوي والتعليمي ومحموله الأخلاقي . وفي ذلك تشويه للنص ، وتأكيد روح الخطابة والوعظ التي تخل بفنية القصيدة .

وفي ممارسة تربوية أخرى ، تصبح غاية تحليل النصوص ، وقوف « الدارس على القواعد اللغوية ، من خلال النص بعيدا عن القاعدة المجردة » (٢٥) . وهو هدف استنباطي لا يربى حسا نقديا أو تذوقا جماليا ، ولا يحقق ما يريد بعض التربويين من تقديم وسائل ممكنة للخروج من لغز القراءة ، بغية تعلم « القراءة النشطة والنقدية » (٢٦) ، بل قد يؤدي ذلك الى كتابة مقالات ذات طبيعة انشائية تقدم نفسها كوصفات ، واقتراح دراسة المفاهيم الجافة غير العملية ، ولا تسوغ وسيلة تفكيك النص الأدبي الى قطع أية غاية تهدف الى كشف سر صناعته .

وتهدف بعض الكتب المدرسية الى شرح النص لاستخلاص خصائصه الفنية والحكم على الأديب ، ولكن الخطوات الاجرائية التي تقترحها ، تعجز حتى عن تحقيق هذا الهدف غير النصي ، فهي تقترح شرح معانيه الغامضة ، وامتحان صدق العاطفة والتعبير عنها ، والحكم على النص من خلال أثره في النفوس . ومن الاجراءات المقترحة لتحقيق ذلك :

- قراءة النص قراءة (صحيحة) - فهم أفكاره ومعانيه - وصف النص (٢٧) .

وتشترك أغلب الكتب المدرسية في تقديم مقترحات تبدأ من الفهم العام للنص ، وتؤكد « اظهار موقعه أي (جوه العسام) ضمن العصر ، وتحديد فكرة الموضوع ، ودراسة الصور والعواطف بالتسلسل » (٢٨) ، امعانا في تجزئة الوحدة النصية ، وتطبق هذه المقترحات على النصوص ، فلا تتعدى ، في تحليل (الطريد) لعل محمود طه مثلا ، حدود تعيين الغرض أو المستوى المعنوي (نسبة الى المعنى) ، وبعض المظاهر اللغوية ، والتحليل البلاغي (٢٩) . وهي بالرغم من ذلك ، متقدمة على الاتجام التعليمي الذي تبلور بمشروع البستائي في (الروائع) اوائل هذا القرن ، حيث نصل الى (المنتخبات الشعرية) بعد رحلة شاقة طويلة في حياة الشاعر ، وقصص عنه ، فيما يتوارى شرح المفردات في الحواشي ، مكتفيا بالمعنى المعجمي للكلمات (٣٠) .

وفي العراق ، نمثل بتحليل قصيدة (مر القطار) لنازك الملائكة ، حيث يتوقف المؤلفون عند الخطوات الآتية :

- ١ - التعريف بالشاعرة ، وأعمالها فى نقاط موجزة .
- ٢ - اجتزاء أبيات من النص .
- ٣ - التعليق النقدى . ويبدأ بحكم غير معلل ، فضلا عن استباقه القراءة النصية . وهو أن التجربة الشعرية عند نازك تغلب عليها سمة الحزن والكآبة لأسباب شخصية تتصل بحياة الشاعرة ، عاداً القصيدة دلالة مهمة على هذه السمة .

ولا نجد فى التحليل أية تسمية للوسائل الفنية المتعددة التى توسلت بها الشاعرة . ونجد أحكاماً عامة سريعة تختلط فيها المنهجيات والمنطلقات النظرية . ففى فقرة واحدة نقرأ مصطلح (المعادل الموضوعى) و (نفسية الشاعرة) و (الرمز) (٣١) . ولا يخفى أن المحلل اذ جعل القطار رمزاً للزمن ؛ توهم أن القصيدة أصبحت واضحة الملامح والمضمون .

ولكن ذلك يجب ألا يجعلنا نبعد النص الأدبى عن دائرة التعليم بل نقترح بدائل لذلك التصور التربوى العام منها : معاينة النص لإبراز تعددية معانيه ومعاملته لا كموضوع لفقه اللغة ، بل بكونه فضاء لغوياً ، تبرز من خلاله مجموعة من القوانين المعرفية التى تعمل داخله (٣٢) . وذلك يتحقق بتجنب الوعظ والتبسيط ، وباعتماد منهج تحليل تركيبى ، يرمى الى شحذ الذكاء (٣٣) ، وتمرين الطالب على اكتشاف المزايا والخصائص الفنية والدلالية ، ونولى اهتماماً بالمعرفة الأبية الخالصة التى لا يصبح واقع النص فيها مرآة لواقع خارجى مألوف ، يتبعه النص من دون ابداع خاص . والتنبيه على المستويات البنائية للنصوص ولاسيما كليتها وانسجامها وانضباطها اللسانى مع مراعاة مستوياتها الدلالية والايقاعية واللغوية ، وأن يجرى التحليل والدرس بإشراك التلميذ فى القراءة المعقدة ، من دون اللجوء الى التلخيص العام والاستنتاج السريع .

وإذا كان موضع الضعف فى التحليلات القديمة والمدرسية يكمن فى غياب المنهجية والاستقراء وعدم استبطان المزايا الفنية للنصوص ، والتوقف عند الشروح (٣٤) وما حول النص ، فإن التحليل النصى الحديث يبدأ بأسئلة أكثر تعقيداً (٣٥) ويشير - بهدف مشاركة القارئ - احتمالات وتوقعات عدة . وقد بدأ هذا الاتجاه مع مدرسة الشكليين الروس وحلقة براغ (٣٦) وتأسس مفهوم علمى لما يسمى الأدبية « أى ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً » (٣٧) . ومادام هذا العمل نظاماً ، نستطيع أن « نحلل المكونات المختلفة له : الموضوع ، الأسلوب ، الايقاع ، النحو الخ » (٣٨) ، وقد كان لهذه الانتقال المنهجية أثرها الواضح فى التمييز بين (تاريخ الأدب) الذى يختص بعلاقة النص بواقعه ، و (نقد الأدب) الذى يتصل بعلاقة النص بمستقبله (٣٩) . فحياة المؤلف أو الصراعات الاجتماعية ،

أو الأيديولوجيا المهيمنة ، أو التطور الاقتصادي للمجتمع ، ليست أساس التحليل النصي ، لأنها لا تدخل ضمن عناصر بنيته المتحققة .

إننا نميز ، هنا ، لغرض الدراسة ، ثلاثة حقول للعمل النقدي هي :

١ - **تاريخ الأدب** : وهو مختص بدراسة ما حول النص من ظروف ، سواء اتصلت بواضع النص ، كما بين التحديد الآنف ذكره ، أو بعصره وببنيته ، وكذلك التبدلات الكبرى في الموضوعات ، الناشئة عن جدلية التكيف بين النصوص وحاضنها ، أو أطرها التي توجد داخلها النصوص بضرورة الولادة والنشأة .

٢ - **نظرية الأدب** : وتتضمن دراسة أجناسه ومزايده النوعية وقضاياها ، أو ما يعبر عنه بالأدبية أو الشعرية ، وهي ذات طابع تجريدي ، يصف ويستخلص القواعد .

٣ - **تحليل النص** : من جهة انتظامه وبناء المتحققة وصولا إلى ما يعرف اليوم بـ (علم النص) المتسع ، من حيث موضوعه لدراسة الملفوظات والأشكال والبني المختصة بها ، والتراكيب والنحو الخاص بالنص ، وأسلوبه وموضوعه ، وسياقه العملي والادراكي والنفسي والتبادلي والثقافي ، وكذلك معانيه ووظائفه (٤٠) ونضيف إليها : استقباله وتلقيه بكونهما عمليتين ضروريتين لاكتمال تحققه الجمالي ، ولكن ذلك لا يعني اعتماد (النصية) بديلا للمنهجيات ، أو التحليل المنطلق من رؤية نقدية واضحة .

لقد كان تقسيم النقد ، بحسب ميدان نشاطه ، إلى نقد نظري وآخر عملي أو تطبيقي ، مدعاة للقول بوجود « منهج تحليلي » (٤١) . وهذا ما لا نراه صوابا ، لأن التحليل النصي فاعلية تجسده المنهج وتظهره . فيكون النص مناسبة للتوثق من أسس المنهج ومقولاته ، فالتحليل ليس منهجا مستقلا ، بالرغم من أنه ذو إجراءات أو خطوات خاصة ، فالحديث عن (المنهج التحليلي) هو في حقيقته ، وصف لجانب من النشاط النقدي داخل المنهج نفسه ، يدعم الجانب النظري ولا يلغيه ، أو يغني عنه . لهذا لا نوافق القائلين على أن التحليل (منهج) ، أو الداعين إلى (المنهج التحليلي) أو (التطبيقي) . لتعذر وضع قواعد هذا المنهج وأسسها الثابتة ومنطلقاته النظرية ، بل نرى أن وجود (النقد التحليلي) أو (التطبيقي) جزء من مظاهر العمل النقدي المنهجي . وهو طريقة (٤٢) ، أو إجراء له هدف يضعه المحلل خلال عمله . ويترتب على ذلك ، القول : أن مداخل التحليل النصي وزوايا النظر فيه متعددة (٤٣) ، متباينة ، بالرغم من أن القاعدة التحليلية ، أو الأرض التي يقوم عليها التحليل ، أصبحت سمة مشتركة تجمع بين المناهج النقدية في عصرنا ، « فهي تبحث عن أبنية العمل الأدبي ، كي تعثر عن دلالاته » ، وتدرك كيفية قيامه بوظيفته » (٤٤) .

ولا يعنى ذلك أن النص يستدعى منهجا محددا ، ويرفض معالجات المناهج الأخرى ، فذلك يحدد النص بقراءة واحدة ، بالرغم من إيماننا بأن بعض النصوص تشتت فيها هيمنة عنصر من عناصرها ، ويغطي على ما سواه ، لكن ذلك لا يقطع سبيل القراءات المنهجية الأخرى ، بدعوى « أن لكل نتاج منطلقا داخليا يفرض المنهج النقدي الذى يلائمه » (٤٥) . أو أن النص الشعري « يتطلب منهجه الخاص به ويولده » (٤٦) وبذا يقطع سبيل التحليل الممكنة الأخرى ، ويقتصر المناهج ذاتها على نوع خاص من النصوص ، اذ يصبح لكل نص منهجه ، ولكل منهج نصه أيضا .

ان التحليل يصبح بذلك « معياريا » (٤٧) أى تكون له قواعد ثابتة للجودة والرداءة وغيرها من الأحكام التى تعقب انتهاء المحلل من مهمته الوصفية ، وهذا ما لا تقبله طبيعة عملية التحليل المسندة الى ضوابط النص ذاته ، فيما تتطلب المعيارية مقارنة أو موازنة بين النصوص . وهنا ، ينشأ سؤال آخر هو : أتكون النصوص (كلها) صالحة للتحليل ؟ أم أن بعضها يستعصى على أى قياس تحليلي ، ويكون بعضها أكثر ملاءمة من سواه للتحليل ؟ ان هذا السؤال الذى يطرحه ديفدديتش (٤٩) ، يجيب عليه ناقد عربى وآخر غربى . أما العربى ، فيرى أن ثمة نصوصا غير صالحة للتحليل ، لا تستجيب لجهد المحلل ، أما الغربى فيرى أن كل نص قابل لأن يحلل الى وحدات دنيا . وبالرجوع الى حجج كل منهما ، نجد أن ناقدنا ينطلق من نظرة (معيارية) فهو يتحدث عن « نص جيد ونص ردىء لا يمكن أن يتساويا فى الاحتفال بهما » (٥٠) . لأن بعض النصوص لا تقوم بدور ذى بال فى تنشيط الخيال أو ارهاق الحاسة اللغوية ، على ما يقول فى تسوينج رابه ، أما الغربى فينطلق من نظرة شكلية ترى أن الميزة قائمة داخل العمل نفسه ، وأن المقياس الذى يمكن اعتماده « انما هو نمط العلاقات التى تقوم بين هذه الوحدات المشتركة » (٥١) ، وذلك يجسد اختلاف وجهات النظر حول مهمة النقد ، وقيامه بدور الحكم أو المقوم .

ولكن رأينا الخاص يتلخص فى أن بعض النصوص ، لا تنطوى ، فنيا ، على ما يؤهلها لى . تصلح للتحليل لتفاهة موضوعها وضعف بنائها ، وما فيها من أخطاء وثغرات . لذا ، نجد أن النص المناسب للتحليل هو المستوفى ما تتطلبه القواعد العامة للبناء اللغوى والايقاعى والنحوى والدلالى ، وهذا لا يعنى اغفال جانب الاختيار الخاص للمحلل ، فهو يجد أن بعض النصوص أكثر تمثيلا للجانب الذى يريد بلورته ، هدفا وراء التحليل ، واختيار نص ما لا يعنى أنه أفضل من سواه ، أى أنه نص ما يقول فى تنويع رأيه ، أما الغربى ، فينطلق من نظرة شكلية ، ترى أن

متميز ، اذ ان بعضها يصلح للتحليل والدرس النصي بالرغم مما لنا على نهجها ، أو طريقة نظمها ومستوياتها ، أو ما نجد أنفسنا في اختلاف أسلوبى معها حوله (٥٢) .

ان تواضع فنية بعض النصوص يجعل التحليل « مهما كان متماسكا » (٥٣) عاجزا عن تحقيق غايته ، هذا اذا كان هدف المحلل يتركز فى جوانب لا تنهض بعض النصوص المختارة للتحليل الى مستوى تحقيقها .

وئمة سؤال آخر يواجه المعنيين بالتحليل يتلخص فى امكان وجود تحليل نهائى ، فنحن لا نرى مثل هذا الامكان ، انطلاقا من تعدد عناصر النص وتنوع مستوياته ، وعجز أى تحليل عن أن يستوعبها جميعا ، ولايماننا بتعدد القراءات على وفق المداخل المتاحة لكل قارئ ، وذلك يجعل كل تحليل ، مهما أوتى من إحاطة ، « بعيدا عن أن يكون صيغة نهائية ، اذ تحتوى القصيدة على بنى أخرى لم يسلم عليها الضوء » (٥٤) .

واذا كان فى النص ما يدعو لتسليط الضوء بقراءات أخرى ، فإن بالقارئ ذاته حاجة الى قراءة النص ، وهذا سبب موضوعى لرفضنا وجود تحليل نهائى ، فليس التحليل حكما نقديا حاسما ، ودليل ذلك تقديم قراءات مختلفة لنص واحد فى أوقات متقاربة (١٥٥) .

ومن الأسئلة المثارة - أيضا - امكان قيامنا بالتحليل بأدوات نقدية فحسب ؟ أو « أنه يقتضى استعمال أدوات أخرى ؟ وهذا السؤال يلخص ثنائية الاختلاف المنهجى حول استقلال النص وانغلاق بنيته ، وهو ما انقسمت بسببه مناهج النقد ، اذ ليس بالامكان فحص النص بأدوات مستعارة من علوم أخرى لها مصطلحاتها ومفاهيمها وحقولها الخاصة بها ، وفى الوقت نفسه لا يمكن أن نغض الطرف عما يوحى به النص من دلالات وإشارات ، لا تسعفنا فى تحليلها (أدواتنا) النقدية الأدبية ، أى مصطلحات المنهج النقدى ومفاهيمه وأجراءاته ، كالايجاءات النفسية مثلا أو استعمال تقنيات السينما والدراما ، ولنا أن نسأل : هل يكفى الجزء لتحليل النص ؟ وهل يغنى الاقتطاف منه عن تحليله كاملا ، بعد أن أدركنا وحدته وتماسك عناصره وانسجام مستوياته ؟ » ان الاعتقاد بكلية النص يتعارض مع اقتطاع شريحة نصية منه (٥٠) مما يرتب اشكالا اجرائيا يعيق طريق القراءة ، ويقضى علاقة الشريحة المجتزأة بالمحذوف من النص ، ولكن المحلل يستطيع الرجوع الى المتن النصى كلما وجد الاحالة لازمة ، بالرغم من وجود مسوغ للاجتزاء كطول النص المحلل ، أو غلبة عنصر السرد على مبداه ، أو انقسامه على مقاطع أو أجزاء ، لكن الرأى الأعم هو القائل : ان « اقتطاع جزء من قصيدة يميت فيه حيويته ، ويفصله عن جذوره كاقطاع أى عضو من كائن حي ، حتى القصائد التي تفتقد وحدة الموضوع يجب أن تقرأ كاملة » (٥٧) .

لقد أدى رسوخ فكرة كلية النص ووحدة لدى النقاد العرب المعاصرين ، الى رفض (الاقتطاف) من الشعر الحر خاصة ، لقيامه على وحدة القصيدة لا البيت ، فالأقتطاف « يسيء الى وحدة القصيدة الكاملة والى فكرتها وصورتها » (٥٢) لذا ، يعمدون الى تحليل قصائد قصيرة تجنبنا لهذا المأزق ، ويتضح لنا أن النظرة الجزئية المرفوضة في التحليل النصي التي تعتمد مقطعا أو جزءا من النص ، تمثل استمرارا للطرائق القديمة التي كانت تغير على النصوص ، فتأخذ منها ما يلائم توجهاتها ، وانشغالاتها بلاغة ونحوا وعروضا وشرحا .

ولا تقل عن ذلك خطرا ، النظرة التجزئية التي تتناول النص من زاوية خاصة ، وتركز جهدها على جانب واحد من جوانبه ، فيلبي لها عنصر من عناصر النص تلك الحاجة ، فتتشغل بتحليله ، مهمة كلية النص ووحدة وتماسك أجزائه ، وذلك يتجلى بوضوح في معالجات النقاد المعاصرين المتبنين مناهج أحادية ، تنظر الى النص بكونه فاعلية نفسية ، أو اجتماعية ، أو سياسية ، أو لغوية ، أو إيقاعية ، وبالاقتصار على جانب واحد من تلك الجوانب ، يتبين لنا اتجاه نقدنا المعاصر الى واحد من « مكونات العملية النقدية الثلاثة التي يجمع عليها المدارس » (٥٣) ، وهي :

١ - المؤلف ٢ - العمل ٣ - القارئ .

ويمكننا تمييز تلك المناهج في نقدنا العربي المعاصر ، من خلال اتجاهها عند التحليل الى مكون من تلك المكونات ، لأهميته وتميزه عن سواه ، في اعتقادها ، ولفحص التحليلات النصية سوف أحور تسمية تلك المكونات لتناسب ما جرى على النظرية النقدية ذاتها من تغيرات ، فالمؤلف يستعاض عنه بالتصور النظري الذي يسبق التحليل أو نظرية النص ، والعمل الأدبي يعوض عنه ب (بنية النص) تحديدا لعمل المحلل في الملفوظ النصي ، وترك ما حول العمل من سياق يتصل بمكانه بين النصوص الأخرى تاريخيا ، وعن مفردة (القارئ) ذات المحمول الغامض والمفهوم الفضفاض ، نستعاض بـ (عملية القراءة) التي تتضمن إجراءات وخطوات ومعايير ، تنبثق من ممارسة التحليل لحظة القراءة ، ودور المحلل في إبراز الصفة الأدبية للنص ، ووصف تماسكه ودلالته ومستوياته الأخرى .

وبذا ، نصل الى ثلاثة أصول مقترحة للتحليل النصي ، مستقاة من التحليلات النصية المعاصرة في نقدنا العربي ، فيكون مقترحنا لمكونات العملية النقدية هو :

١ - التصور النظرى رؤية ومنهجاً . أى نظرية النص .

٢ - بنية النص تركيباً ودلالة وإيقاعاً .

٣ - عملية القراءة اجراءات وأهدافاً وخطوات .

التصور النظرى للتحليل النصى : نظرية النص :

يحولنا الجذر اللغوى لكلمة (نقد) فى المعجمات العربية الى مهمة معيارية ، تتركز فى تمييز الجيد من الردى والحكم عليه ، ويضيف بعض النقاد مرحلة ثالثة تتوسط التمييز والحكم هى التحليل ، فيصبح الناقد « هو من انصرف الى تمييز الجيد من الردى ، وتحليله ، والحكم عليه » (٥٤) . وبذلك يكون عمله شبيهاً بعمل الصيرفى الذى يعرف المرهم والدينار . لكننا اذ نطالع مادة (نقد) فى (لسان العرب المحيط) ، نجد أن الأصل اللغوى ، يمدنا بظلال أخرى ، منها : النظر بطريق الاختلاس . فالإنسان ينقد الشيء ببصره اذا ظل ينظر اليه . وعمله هو « مخالسة النظر لئلا يفطن اليه » (٥٥) . ويتوسع بنا اختلاس النظر الى رؤية العيوب . ويكون معنى « نقدت الناس عبتهم واغبتهم » (٥٦) . ولا أجد التحليل فى مثل هذه الأسس اللغوية والنقدية واضحة ، الا بكونه تابعا للحكم بالجودة والرداءة ، لكن مناهج النقد التاريخى فى تحقيق النصوص ، ونسبتها الى أصحابها فى مراحل التدوين والكتابة وجمع الأشعار ، تنبعت على الخصائص الداخلية للنصوص ، لتستدل بها على عايديتها الى قائلها أو نسبتها اليهم خطأ .

ان هذا العمل المتجه الى تصحيح النصوص ونقد المصادر ، يعرف بـ (الهورسيطيقا) ، أو نقد التحصيل الذى يسبق نقد التفسير ، أو (الهيرمونيطيقا) (٦٣) فالأول خارجى يؤطر الوثيقة ويفحص صحتها ، أما الثانى فهو داخلى يتجه الى محتواها . وذلك عين ما فعله نقاد الشعر القدامى فى الأدب العربى ، اذ كانوا ينقصون النصوص كما يفعل من يرفع سيجاً ، ليستكمل بنيته أو يسد ثقبه لأنهم يرون صناعة الشعر نسجاً للألفاظ .

أما المعجمات الحديثة ، فتعرف النقد الأدبى والفنى تعريفات مختلفة ، تعبر عن نظرات متباينة لمفهوم النقد ، وصلة التحليل النصى به ، فقد

تقرأ ما ينص على أن النقد هو تجزئة العمل الى عناصره المكونة له ، وربط هذه الأجزاء ، والحكم عليها .استنادا الى معايير « الاكتفاء الذاتي ، والوحدة ، والتقسيم القديم الى شكل ومضمون » (٦٤) .

وقد تكون غايته (معرفة) عناصر النص ، و (وصفها) من خلال التحليل المعمق لجوهر النص « مستقلا عن الانطباعات الشخصية ، والتقسيم القديم الى شكل ومضمون » (٦٥) .

ويكرر مندور تعريف لانسون للنقد بأنه « فن تمييز الأساليب » ، من دون ان يذكر نسبته الى لانسون ، ويمكننا أن نعلل مركز لانسون على المهمة التمييزية للنقد ، بأنه ذو منهج تاريخي ، يشترط لتحليل النص أن نجرى عليه الخطوات التي نفحص بها الوثيقة التاريخية ، فنسأل عن نسبة النص الى صاحبه ، واكتمال النص وخلوه من التغيير ، ومعرفة تاريخه ، ومراجعة طبعاته ، وهى خطوات تستغرق أكثر من نصف عملية التحليل الأدبي التي لا يظل منها سوى خطوتين ، هما تقييم المعنى الخرقى لألفاظ النص وتراكيبه ، وتقديم معناه الأدبي أى قيمة العقلية والعاطفية والفنية (٦٦) .

وقد تركت الانبونية أثرها الواضح عندنا فى تحديد النقد ومهمة الناقد ، فنطالع شرط (التمييز) فى كتب نقدية كثيرة ، منها ما يقوله احسان عباس ، فى تحديد النقد بأنه تعبير عن موقف كلى متكامل فى النظرة الى الفن عامة ، والى الشعر خاصة ، يبدأ بالتذوق أى القدرة على التمييز ، ويعبر منها الى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم . (٦٢) . ويحصر أحمد الشايب مهمة النقد بتفسير الأدب وايضاحه ودراسته (٦٣) . ويتردد تعريف على جواد الطاهر بين وصفه النقد بأنه عمل تعليمي ، أو وصفى على العمل الانشائي حكما أو شرحا أو تفسيراً ، والقول إنه حكم بالقيمة تقويما وتقديرا ، ويقترح تعريفا ثالثا : فالنقد هو التفسير أو التحليل والشرح ، ويسننى (التحليل) من الترادف السابق فى المعنى ، فيرى أنه قد يرد « ليعنى الوقفة الطويلة عند النص لادراك أبعاده ، وبلوغ أعماقه . ومن ثم ، العودة الى القارئ بالنتائج » (٦٤) ويشير إشارة مهمة الى اكتفاء التحليل بالوصف دون الحكم .

وتكفى هذه التحديدات لبيان أثر المنهجيات الغربية المبكرة فى صياغة تصور عربى للنقد ومهمة الناقد ، اذ سنجد أن التبدلات المنهجية وتطور نظرية الأدب تمنحنا فهما متقدما للنقد ، يقربه أحيانا من التحليل ، لكونه وظيفة النقد الحقيقية ، وتجعل العملية النقدية معتمدة على التحليل

والتأليف المنطلقين من داخل النص (٦٥) . وهنا ، يظهر مؤثر النقد الجديد الذى اتجه أعلامه الى النصوص يحللونها معتقدين أنها وحدها موضع العمل النقدي الخالص . ومن أشد الكتاب العرب تحمسا لطريقة النقد الجديد زكى نجيب محمود الذى يرى « أن النقد القائم على تحليل النص نفسه ، هو الطريقة الوحيدة بين سائر الطرق النقدية ، التى تخلص لعملها ، ولهدفها اخلاصا يدعوها الى البقاء على أرضها ، وفى ميدانها دون التطفل على ميادين أخرى » (٦٦) وواضح أن تبنيه للوضعية المنطقية يقربه من التحليل نزعة وتطبيقا ، ولكنه لم يطرق هذا الميدان ، وإنما اكتفى بعرض أفكار مدرسة النقد الجديد ، حول تحليل النص .

ويذهب آخرون الى أقصى حدود التطرف المتحمس للتحليل ، فيقصرون حقل النقد بالتحليل . ويدعون الى استبعاد مصطلح (نقد) ، وإحلال مصطلح (تحليل) محله ، بحجة أن المطلوب الآن هو « عملية تأسيس وتركيب معانى النص وجمله وكلماته » (٦٧) ، وإذا كانت اللانسونية والدرس التاريخي للنص ، هى المؤثر الأولى فى فهم النقد لدى نقادنا ، ودعوات مدرسة النقد الجديد لاقتصار النقد على التحليل ، هى المؤثر الثانى ، فإن الأسلوبية واللسانية والبنوية كانت المؤثر المنهجى الثالث فى النزعة التحليلية التى سادت فى السنوات الأخيرة ، متخذة شكل تحليلات ، أو تطبيقات ، أو مداخل ومقاربات ، أو قراءات . فنستطيع مثلا أن نرد تعريف النقد بأنه « يقوم أساسا على مناقشة الأساليب » (٦٨) الى مراجع مدرسية أسلوبية ، فيما نرى أثر البنيوية واضحا فى حصر عمل الناقد بمهمة « البحث عن الأنساق المتحركة فى شعرية النص » (٦٩) ، أو الكشف عن قوانينه الداخلية ، ويأتى المؤثر الرابع عبر المدارس التالية للبنوية ، ولا سيما (جمالية التلقى) التى تحصر النقد بالقراءة ، وترى أن الظاهرة الأدبية ليست فى النص ، وإنما فى تفاعل متبادل بين القارئ والنص ، وبذلك « نقلت الاهتمام من النص الى القارئ » (٧٠) .

ونشير فى هذه المرحلة الى تراجع مفهوم (النقد) ومصطلحه ، لصالح بروز مصطلح (القراءة) ، وما شاع فى التحليلات النقدية المعاصرة من وصف للنشاط التحليلي بأنه (قراءة) .

ونستطيع أن نلخص التصورات النظرية حول مفهوم النقد ونشاطه ، بالقول ان الناقد العربى تلقف التحولات النقدية فى الغرب من الاهتمام التاريخي بالمؤلف ، فالاهتمام بالنص وبنيته ، ثم بالقراءة . ولكن كان على هذا الناقد « أن يقف ممحضا بموضوعية وتجرد كل ما يرد ، وأن يبتعد عن التقليد الأعمى بغية التكاثر بالمصطلحات ، وقصدا للتطبيق الفج » (٧١) .

ويمكن أن نجعل التصورات النظرية بالمخطط الآتي :

المناهج	وصف النشاط النقدي	الواقعة والهدف	الوسيلة	المؤثر المعرفي
التقليدية (لانسون ٠٠) النصية (النقد الجديد ٠٠) البنيوية (اللسانية ٠٠) ما بعد البنيوية (التفكيكية)	نقد تحليل نصي / تحليل مقارنة نسقية قراءة	شرح وتفسير / المؤلف تحليل / كلية النص كشف البنى / تحليل وتركيب انجاز فعل القراءة / القراري والتحصن	الأعمال الأدبية والسيرة النصوص التحليل اللساني القراءة والتقبل	النقد التاريخي الوضعية والتحليلية الأسنوية الظاهرانية

ويظهر لنا هذا المخطط تعاقب النظر المنهجي وتدرجه ، من المؤلف فالنص والنسق ، ثم القراءة ، ويمكن أن نجد لكل من المناهج الآنفه ، أصداء في نقدنا العربى المعاصر ، تتمثله أو تحاكيه بدرجات من الوعى ، مختلفة ، وأنواع من الصلات تتراوح بين النقل والتعديل •

إن نقادنا العرب المعاصرين لا يستطيعون ، عند تحليل نص شعري عربى حديث ، أن يتجاهلوا الطبيعة الخاصة للشعر العربى ، وتكونه من لغة ذات ظلال مجازية ودلالية خاصة ، لذا ، فهم مدعوون لتكييف المقولات النظرية ، بدل الأخذ الحرفى بها ، وتطبيق إجراءاتها - المعدة أصلا لشعرية خاصة بلغات أخرى - تطبيقا حرفيا على شعرنا • فالقول مثلا انه ليس هناك شئ خارج النص ، يحتاج الى تعديل ، عند المباشرة بتحليل نص شعري عربى ، منفتح الدلالة ، مستلهم لجزء من موروث شعري أو أدبى • فالنص لا يعطينا معناه أو دلالاته كلها اعتمادا على المقروء وحده • لذا نقلت دراسات التناص (٧٢) ، السائدة اليوم فى النقد ، الاهتمام الى الموروث النوعى للنصوص ، وجعلت للذات القارئة نصيبا فى التنبيه على الصلات التى يقيمها النص المقروء ، مع سواء من أنواع نصية ، أو أدبيات ، أو أشكال وبنى سبق انتاجها •

إن الانغمار فى التحليل ، يجب ألا ينسينا مهمة النقد فى تصحيح التصورات النظرية، أو تكوين العزلة بين النظريات وتطبيقاتها ، فالروى النظرية لازمة لكل تحليل ، والا بدأ من فراغ • وأن « من المسنحيل تناول قصيدة دون افتراض سابق عن ماهية الشعر » (٧٣) • لأن النقد لا يمكن أن يكون ضد التنظير ، بل هو طموحه الذى « يريد أن يصل اليه انطلاقا من معرفة النص فى داخله » (٧٤) • ولذا ، نجد من الخطأ القول إن النظرية عاجزة عن الإحاطة بالنص (٧٥) • إلا اذا قصدنا ربط التوسعات النظرية والمنهجية وتعديلاتها، بما يطرأ على النصوص من تبدلات وتغيرات، وهكذا يظل النص المطلق هدف المنظر ، والنص المحدد هدف الناقد (٧٦) إذ تروم النظرية وضع تصور مثالى ، فيما يتأمل الناقد بعملية التحليل نصيا محددا ويحاول أن يبرز أدبيته ونظمه ، لكن هذه المهمة لا تنجز بالتعاليق على النصوص • ونستطيع تحديد (التعليق) بوصف مهمته ، فهو يوضح معنى النص ويصف أشكاله ووظائفه (٧٧) مفترضا صعوبة • لذا ، يقوم المعلق بالبقاء داخل النص معيدا صياغته ، ومكررا معانيه ، واصفا أشكاله ووظائفه •

وتدخل بعض التحليلات ضمن تصور النقد تطبيقا للقواعد والافتراضات المنهجية والدراسية ، لأنه ذو غرض تعليمى غالبا ، ويمكن تعريف التطبيق بأنه « نشاط آلى يكرر موضوعه ويسقطه كمادة حية ، يجعل آليته هى نفسها غايته » (٧٨) •

ان هدف التطبيق ، ابراز صحة القاعدة المفترضة سلفا . لذا ، لا ينقاد الى ما فى النص الشعري من ميزة أو تجديد ، بل يبحث عما يعضد القاعدة ويوضحها ، لكن التحليل ليس « تطبيقا آليا لمنهج مرسوم » (٧٩) مهما كانت الوسائل والطرائق متقنة وعلمية .

ان الشروط الممكنة للمحافظة على أدبية النصوص الشعرية ، وتأدية الغاية التعليمية من التطبيق ، لا يمكن أن يجتمعا لناقد واحد ، الا اذا كان ذلك « الأديب الذى يتمتع بسمات نقدية نافذة تعينه على التقدير ، منها : قدرته على المقارنة ، وبراعة احساسه بتغير الطرائق والتقاليد الفنية وتباينها وسعة أفقه ، وتمثله لثقافته النقدي » (٨٠) . ويرتّب على ذلك ، أن يتجنب الناقد المحلل تطبيق القواعد المقررة من قبل ، كى يحيط بالنص .

وبديلا للتطبيق يطرح النقاد العرب المعاصرون مفهوم (الممارسة النقدية) التى تبدو نوعا من الملاءمة بين النظرية والتحليل ، ويتضح فى التعريف الوارد فى المراجع الغربية ، أن الممارسة هى « التحليل بحصر المعنى ، ومدى مطابقتها للأطروحات المنهجية ، ومدى مطابقة التحليل المباشر للاقتراحات النظرية » (٨١) . فالممارسة تتوسط التجريد النظرى ، والتطبيق القاعدى ، وتتخذ لها مسارا منفصلا على جهتي التنظير والتحليل ، وذلك يستدعى من المحلل أن يكون - فى آن واحد - ذاتا قارئة وناقدة .

ومن أبرز متمثلي مفهوم الممارسة ودعاتها : يمنى العيد ، التى تقول انها أخذت المفهوم من قول حسين مروة لها نحتاج « الى ممارسات نقدية ، لا الى نظريات فى النقد وعظية » (٨٢) . ويتضح من هذا الايجاز أنها لا تنطلق من الملاءمة اللازمة بين النظرية والتطبيق ، بل تجعله ، بناء على نصيحة مروة ، قسيما للنظريات الوعظية ، لكن هذا الوصف يبقى المجال للنظريات (غير الوعظية) ، كى تعانق التطبيق وتتلازم معه ، تبعا لطبيعتها المنهجية ورؤاها النقدية .

ترى يمنى العيد أن النقد « شغل على النصوص » (٨٣) ، وهو بذلك (ممارسة) وليس تنظيرا يكرر المفاهيم أو يضيف اليها . وبذا ، تكون الممارسة مفارقة للتنظير وللتطبيق معا ، فهى « شئ آخر ، نشاط لا يتكرر بل ينتج ، نشاط يتحدد بموضوعه ويختلف عنه » (٨٤) . ويقدم ناقد عربى معاصر آخر مفهوما للممارسة يجعلها مساوية للقراءة ، فالقراءة « ممارسة تنطلق من معطى ، وبحصول التفاعل بين القراءة والمعطى خاما أو منظما ، تكون عملية الممارسة ، من خلال تفاعل الذات (الناقد) مع الموضوع « مادة القراءة » (٨٥) .

ولا يبدو الناقد العربي توفيقيا، إذ يوازن بين النظرية والتحليل، فقد استقر في وعيه أن النظرية وحدها لا تقدم تسويغا لحياتها وديمومتها ، والتحليل ، مجردا من الدعم النظري والتصور المنهجي ، لا يعطى جدوى لعملية التحليل النصي ، أما التحليل المستند إلى الوضوح النظري ، والرؤية المنهجية المنسجمة ، فله ثمرات كثيرة يحس فائدتها القارئ والناقد ومبدع النص ، كما تغتنى نظرية الأدب ، وتتجدد بهذا التلاقح الضروري بين إجراءات التحليل وتصورات المنهج (٨٦) ، بشرط المرونة والتمدد والقابلية على التعديل ، والاغتناء بما تقدم النصوص ذاتها للنقد من قواعد عمل وزوايا نظر .

بقية النص

يستعمل مصطلح (الأثر) إشارة إلى كيان أدبي له ثقل خاص اكتسبه بعد الانتهاء منه، بسبب موقعه بين أفراد نوعه ، أو ضمن التاريخ الأدبي العام ، فهو (نص) يضاف إليه حاصل قراءته وموازناته وتقويمه (٨٧) . أما النص المنتظر تسليط ضوء القراءة عليه ، فقد شبه بجبل الجليد العائم ، فالنص « من حيث هو ملفوظ ، يبرز للعيان جزء يسير منه هو شكله الصوتي ، أما فروعه فتتمثل الجزء الخفي منه » (٨٨) . ويعكس هذا التشبيه الاعتقاد السائد اليوم بأن للنص (بنية) تتأزر ، لأجل قيامها (وانبثاقها) عناصر شتى ، يؤدي كل منها مهمة داخل مجموع النص ، غير مستقلة عن سواء ، ولا يمكن معاينتها منفصلة عن الوظائف الأخرى .

بهذا ، تكون للنص صفات عامة نجملها بـ ١ - النص بنية ٢ - مركبة العناصر ٣ - موحدة ، بمعنى منضمة إلى بعضها ٤ - كلية ، يتكامل بعضها مع بعض ٥ - متجانسة ومتسقة ضمن نظام توزيعي خاص ، وتتكفل القراءة والتحليل بكشفه ٦ - ذات أفق دلالي تؤدي إليه المستويات المتعددة للبنية .

وهذا الوصف الأولي ، لا يختلف حوله النقد كثيرا إلا بمقدار أولوية صفة ما ، على سواها ، أو إيلاء الدلالة مرة ، والتركيب ثانية ، أهمية استثنائية . وبذلك يزوغ النقد من تحديد النص وتعريفه ، ليكتفوا بالحديث عما يدعى في النقد المعاصر بالموسمية ، فيقترحون (بنية النص) بدلا من كلمة (نص) ، أو (قصيدة) .

ولم يكن العسrb في تراثهم الشعري والنقدي يجهلون هذا المصطلح (٨٩) ؛ لكنهم لم يستخدموه بالمفهوم السائد الذي شاع في عصرنا ، وتداولته الألسن حتى صار ضربا من العرف ، أو النظام السائد

(الموضحة) (٩٠) . ويتنبه بارت وهو يبحث عن آسانيده لمفهومه البنيوي للنص ، على أن علماء العرب ، استعملوا ، وهم يتحدثون عن النص ، العبارة الرائعة التالية : « المتن . الجسم الصحيح » (٨٧) . وهذا الاستعمال في الغالب أدبي نقدي . أما الجذر اللغوي ، فيخدم غرضاً فقهياً تفسيرياً ، إذ عرف النص بأنه « ما ازداد وضوحاً على الظاهر لمعنى في المتكلم ، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى » (٩١) ، أو هو « ما لا يحتمل إلا معنى واحداً ، وقيل ما لا يحتمل التأويل » (٩٢) . وترتب المعجمات العربية درجات وضوح النص الذي يراد به تأدية معنى ، فتتصور أنه يتدرج من (الخاص) ، أي اللفظ الموضوع لمعنى واحد ، أو لأكثر ، و (العام) الذي يشمل الكل ، و (المشترك) الذي لا يترجح أحد معانيه ، و (المؤول) الذي يترجح معنى من معانيه ، وبظهور المراد من اللفظ ، يكون (ظاهراً) ، فإذا ازداد الوضوح بسوق الكلام له فهو (نص) (٩٣) .

ويقع النص في أعلى درجات الوضوح بتسلسل يعبر عنه هذا المخطط :
ويتبين لنا من المخطط ، صلة النص بالوضوح والظاهر ، فهو في مرتبة أولى بين المراتب الأخرى . أما معاجم اللغة ، وهي مراجع النقد القدامى في مقايضة لغة الشعر ، لا اللغة الشعرية الخاصة ، المكيفة بضرورات النظم ومقاصد التأليف ، فلا تخرج على هذا الاستخدام الفقهي ، إذ تضع للنص معاني الرفع والظهار والانتفاء والغاية والحركة والاستخراج والاستقصاء (٩٤) .

ونستطيع أن نستدل على أن النص يعني العرض ، فرفع الأمر : عرضه وإيضاحه (٩٥) . وهذا ما توصل إليه العرب في تراثهم ، وهو أمر ليس هيناً ، لأنه سيلقى ظلالاً قوية على فهم النقد للنص في عصور شتى ، فوجدنا بينهم من يفهم النص وثيقة أو سنداً يدرس من خلاله حياة الشاعر وبيئته ، أو العصر وأحداثه ، وقد تنبه نقاد الأدب على النص ، قبل ذبوع مصطلحه وما يشتق منه ، أو ينسب إليه في المنهجيات النقدية المعاصرة ، فيرى سيد قطب أن العمل الأدبي هو موضوع النقد الأدبي ، ويرتب الباحثين بعداً وقرباً من النصوص ، فطه حسين « يسبق النصوص أحياناً ويتأثر بشعوره الخاص في تكوين الرأي ، وإنما نجد الدكتور أحمد أمين بجوار النصوص يجمعها ويرتبها وينطقها برفق » (٩٦) . بالرغم من أن طه حسين أجرى تحاليل نصية معمقة ، ودعا إلى اعتماد التحليل المجرد من أية فكرة سابقة لتمحيص تاريخية النص ونسبته (٩٧) . وتؤكد سهير القلماوي « أن النقد الحديث يسير نحو تمجيد النص الأدبي ، وحصر الجهود حوله » (٩٨) . وذلك يجعلها تتحفظ على « اختلاط النقد الأدبي ، بما يجب أن يميزه منه ، وهو تاريخ الأدب » (١٠٠) .

ولمّا على بسواد الطاهر ، فيكتب عام ١٩٧٢ مقالته (النص أولا) ،
وعنوانها ينشئ بتوجهها . فهي تريد أن يكون الناقد الأدب رصيده في
قراءة النصوص ، قيل أن ينصرف إلى نظرية النقد ، فقراءة نصوص
القصة تعرفه قوانين القصة ، وسير تطورها ، وتميزها من عصر إلى عصر ،
ولدى كاتب عن كاتب (١٠١) ، فالنص عنده « أهم من النظرية وإذا كان
لايد من النظرية ، فإن النص أولا ، والنقد الأدبي ثانيا » (١٠٢) ، وفي
زمن مقارب ، يدعو أحمد كمال زكي إلى أن تكون النصوص « هي المادة
الأساسية أو المحور لنظرية الأدب » (١٠٣) .

ولا يخفى أن وراء هذه الدعوات احساسا بقيمة النص ، لكن اتجاهها
العام لا يدعو إلى معاناة النص لاستقراء قوانينه ومزاياه ، والانطلاق
منه ، وليس من المعلومات القبلية أو العوامل غير الأدبية ، كالسيرة
والتاريخ وعلم النفس ؛ بل هي تضع النص مقابل النظرية ، رد فعل على
الاغراق في التنظير ، مع اغفال النصوص . فأحمد كمال زكي يربط
النصوص بنظرية الأدب ، والطاهر يعلى النص ليهدي موجة التنظير
الجامحة ، ولا تتبلور في اعتراضات سيد قطب والقلماني أية نزعة نصية
ذات مسوغات كافية ، لاعتماد النص وسيلة لانجاز النشاط النقدي .

وفي ظننا أن أثر لانسون واضح في هذا التوجه النصي المجرد ،
اذ يرى لانسون أن « النص يختلف عن الوثيقة التاريخية ، بما يثير فينا
من استجابات فنية وعاطفية » (١٠٤) .

ان التعامل مع النص على أساس أنه وثيقة ، يقحم فيه ما ليس منه ،
ويخرج من حدود الأدب إلى العلوم الاجتماعية والنفسية وإلى التاريخ ،
وغير ذلك مما يحيط بظروف إنتاجه ، فاستعمال مصطلح (نص) لايعني
الاتصاف تحت النزعة النصية بالمعنى المنهجي المعاصر ، وأن المناداة بالنص
جنسا أدبيا جديدا مستقلا ، لم تقدم ما يثبت دعواها ، فظل ما حمل
صفة (نص) من النتاج ، متراوحا بين قصيدة النثر ، أو القصة القصيرة .
فهذا المصطلح « مبهم وغير دقيق ، يقترّب من مصطلح (الكتابة) الذي
شاع منذ الستينيات في الأدب الفرنسي » (١٠٥) . ومادام (النص) قد
استقر مصطلحا ، وتداوله النقاد والقراء والمبدعون ، على وفق ما اقترحت
المنهجيات المعاصرة من تعريف ، سننتوقف عند أبرز هذه التعريفات التي
لم تدخل بعاء في المعجمات النقدية العربية ، فيما اكتفى بعضها بإجتزاء
ما وضع الغربيون من تعريفات وتقرّيعات (١٠٦) .

ونرى في تعريف (النص) ، كما في تعريف (النقد) ، أن
المنهيات تقدم تصورها الخاص ، ولا تعطى تعريفا موضوعيا ، فيبدو
الاختلاف في مفهوم (النص) كبيرا .

فالبنويون يرون أنه نسيج (١٠٧) يشبه نسيج عنكبوت ، تنفك
الذات وبسطه وتضيح فيه ، كأنها عنكبوت تدوب في الإفراغات المشيدة
النسجية ، والماركسيون يرون النص « ظاهرة مصاحبية
للإيديولوجية » (١٠٨) . وتقوم بنية النص « بترجمة بنية الأيديولوجية
وتعيد إنتاجها » (١٠٩) . والسيميوطيقون يرون أنه « مجموعة من العناصر
المكونة » (اللغة الطبيعية) ، تتألف وتتسق طبقا لقوانين محددة » (١١٠) .
واللسانيون يعرفونه بأنه « مدونة ، أو مقولة لغوية وإطار لتوزيع
الوحدات المكونة له » (١١١) .

وقد نجد من يجاهر بأن « النص لا يمكن حصره أو وصفه » (١١٢) ،
وما تقدمه المهجيات ، ليس إلا وصفا جانبيا له ، يعجز عن الإحاطة به .

وقد قدم النقاد العرب المعاصرون مقترحات تعريفية ، لم يكن معظمها
إلا ترجمة أو تحويرا للمقاهيم الغربية ، وذلك بسبب الانتماء المنهجي
والتصورات النظرية المتطابقة مع تلك المناهج . ولكن ثمة احساسا بأن
المناهج ، على اختلافها ، يهملها « اختراق بنى النص في وحدته
وكليته » (١١٣) . وهو هدف يتعدد الطرائق للوصول إليه .

فما هذه البنية ؟ وما عناصرها ؟

قد يبدو لفظ (بنية) رديفا للبناء أو المبنى ، في الجانب الفني
والدلالى ، وما يظهر من مزايا فنية وخصائص لنص ما . لكن الجذر
اللغوى للكلمة ، يسمح بتصور معنيين هما : (تكوين) الشيء و « الكيفية
التي شيد على نحوها » (١١٤) . ونفهم من الاحتمال الأول ، امكان البقاء
فى حدود وصف (تكوين) النص ، عند الحديث عن بنيته ، واكتشاف
عناصره ، وتعرف علاقاتها الداخلية .

أما تفسير البنية بالكيفية التي تكون بها النص ، فهو ينقلنا الى رصد
الإنشاء النصية ، والعوامل الفاعلة فى هذه النشأة ، وما تأثرت به البنية ،
حتى أخذت شكلها وهيئتها .

ان النقاد العرب المعاصرين ، راوحوا بين هاتين المهمتين فى حديثهم
عن (بنية النص) ، فاقحموا العوامل الخارجية المؤثرة فى إنتاج البنية
النصية ، ليفهموا تشكيلها ، وحاولوا - أيضا - فى جزء من جهدهم
المنهجي ، ادراك تكوين هذه البنية ، واكتشاف مكوناتها ، ووصف
تفاعلها داخل النص .

ولقد امتد الانقسام المنهجي الى (البنية) أيضا • فكانت تعنى (المبنى) ، أو البناء الفنى الذى يقابل (المعنى) أو (المحتوى) لدى فريق من نقاد المناهج غير النصية (١١٥) •

وأخذت (البنية) معنى النسق الذى يستجيب لنظام قابل للكشف والادراك والتحليل لدى النحسين الدين لا تختلف بنية القصيدة عندهم عن بنية مشروع اقتصادى ننتوى تنفيذه ، وآلية للدلالة وديناميكية لتجسيدها فى سلسلة من المكونات ، وشبكة من التفاعلات (١١٦) •

الا أن ثمة توطئة أو جسرا بين الانتقال من مفهوم (مبنى) النص العام ، الى مفهوم (البنية) ، يتمثل فى مقترح نازك الملائكة ، بالرغم من أنها استعملت مصطلح (هيكل القصيدة) ، وهو قريب من البنية ، ان شئنا تقليد المفردة لتدل على التشبيد والعمران ، ففى حديثها عن (هيكل القصيدة) ، تنطلق من الوعي بتلازم البنية واستحالة التمييز بين (المضمون) و (الصورة) فى الشعر ، تقول نازك : « اذا كانت مفاهيم النقد الأدبى الحديث ترفض التمييز بين شيئين مثل (المضمون) و (الصورة) فى الشعر ، وتأبى الا أن تعدهما شيئا واحدا لا يمكن تجزئته الى اثنين ، فاننا مضطرون - ولو ظاهريا - الى أن نعود الى المفهوم القديم ، فنجزئ القصيدة الى عناصرها الخارجية ؛ لندرس العلاقات الخفية التى تربط هذه العناصر ببعضها ، حتى نجعل منها ذلك النسيج الحى المتكامل الذى هو القصيدة » (١١٧) • ونجد فى هذا المجتزأ التمهيدى اعلانا عن اعتقاد نازك بوجود كيان خاص يضم (الصورة) - وهى أقرب وصف للبنية - و (المعنى) ، لكنها مضطرة ، لغرض اجرائى يخص بحثها ، بأن تفرق بينهما ، وتتنبه على علاقات البنية التى تربط عناصرها ، ليتكون منها نسيج القصيدة الذى وصفته بالحيوية والتكامل ، وهما وصفان أساسيان للبنية بالمفهوم المنهجي الحديث •

لكن الكاتبة تجانب الصواب اذ تجعل (الصورة البنائية) للقصيدة تستند الى الموضوع ، وتميزها من الصورة الوزنية الموسيقية ، مما سيضطرها الى اصطناع خطوة لاحقة ، هى تفسير القصيدة الى عناصرها الرئيسية ، التى تراها منحصرة فى :

- ١ - الموضوع : وهو المادة الخام التى تقدمها القصيدة •
- ٢ - الهيكل : وهو الأسلوب الذى يختاره الشاعر لعرض أفكاره •
- ٣ - التفاصيل : وهى الأساليب التعبيرية التى يملأ بها الشاعر الفجوات فى أضلع الهيكل •

٤ - الوزن : وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل « (١١٨) » .

وإذا ما أدركنا ارتباط التفاصيل والوزن ، بالهيكل ، فسنجد أن العناصر في حقيقتها عنصران هما : الموصوع ، والهيكل : بالوزن والتفاصيل المستفزة في أضلعه وعرضه ، وبهذا تعود بنا نازك إلى ثنائية المعنى والمبنى ، أي أنها وضعت اجراء مرحليا توصلت به لعرض فكرتها ، فصارت هدفا درست على أساسه أنواعا من الهياكل المتصورة ، وشففت دراستها بأحكام ذوقية منها : ووصف الهيكل بالجودة ، بالرغم من أنها عدت الهيكل « أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيرا فيها » ووظيفته الكبرى أن يوحد ما ويمنعها من الانتشار والانفلات ، ويلمها داخل حاشية متميزة « (١١٥) » . ولا بد - هنا - من الإشارة إلى الصفات الأربع التي رأت أنها لا بد منها لكل هيكل جيد ، وهي : التماسك ، والصلابة ، والكفاءة ، والتعادل « (١١٩) » . وهي صفات بنائية خالصة يندمج فيها الفني بالدلال ، عبر مفهوم نفسى يراعى وقع القصيدة وتلقيها ، ثم توصلت - بناء على تلك الصفات - إلى استخلاص ثلاثة أصناف من الهياكل مختلفة الحركة وهي :

« ١ - الهيكل المسطح ٢ - الهيكل الهرمي ٣ - الهيكل الذهني » « (١٢٠) » .

ويمكن أن نعد مقترح نازك ، بداية نقدية مهمة ، للتحويل إلى دراسة البنية النصية ورصد أمثلتها ، مما سوف يتعمق بالدراسات اللاحقة التي أفادت من أطروحات المناهج الحديثة ، والتحديد العلمى للبنية الذى يقترحه عالم النفس جان بياجيه بالقول : « البنية نسق من التحولات ، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا ، فى مقابل الخصائص المميزة للعناصر ، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذى تقوم به تلك التحولات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق » . ولا بد لكل بنية أن تتسم بالخصائص الثلاث الآتية :

الكلية ، والتحويلات ، والتنظيم الذاتى « (١٢١) » .

ونقترح بهذا التحديد ، من البنية النصية التى تتكون من عناصر داخلية ذات حركة ذاتية ، تؤمن لها تنظيم نفسها بما يحفظ وحدتها . وتلتقى على أرض هذا التحديد أغلب جهود النصيين الذين يعاينون بنى النصوص ، وهى فى حبال تكون ، لاعلاقة للعناصر الخارجية بتحقيقه . لكنهم يختلفون حول (انغلاق) البنية أو (انفتاحها) لوصف

صلتها بسواها من البنى النصية كما سيتبين في موضوع تداخل النصوص وتفاعلها (التناس) .

يعرف ناقد عربى معاصر البنية بأنها « مجموعة العناصر المكونة لجهاز يقوم عليه النص ، أو لجهاز يكون مع أجهزة أخرى جهاز النص الأكبر . . . ويجوز أن تسمى نظاما » (١٢٢) . فيما يرى ناقد آخر أنها « تلك الشبكة البسيطة التى تنسجها العلاقات التى تقوم بين العناصر المكونة للنص مبنية وحدته الثامة » (١٢٣) . ووقفنا على هذه البنية وحدها ، وبلورتها ، يؤمن لنا « معرفة النص الحقيقية وبلورة وحدته الكلية » (١٢٤) . ونرى فى هذا المقام تأثير نقادنا العرب المعاصرين بالمناهج الغربية ، من خلال التركيز على وحدة عناصر البنية ، وتفاعلها ، وظيفتها ، شرطا لتحليلها (١٢٥) .

لكن هذا التشديد على الوحدة والكلية ، لا يمنع النقاد من البحث عن تسمية ، أو ترتيب العناصر بهدف حصرها فى التحليل ، مما يبدو وكأنه تجزئة ، أو تفتيت للعناصر . وتقدم لنا كتب النقد المعاصر عددا من المقترحات ، لا تخرج فى جوهرها عن المؤلف فى تسمية عناصر البنية النصية فى النقد الغربى . وسنختار بعضها لتأكيد ما ذهبنا إليه . فأحدها يقترح للبنية أربعة عناصر هى : ١ - اللغة ٢ - الصورة ٣ - الأسطورة ٤ - الايقاع (١٢٦) .

ولا نستطيع التوثق من اطراد عنصر (الأسطورة) فى النصوص المحللة جميعا ، وأن عنصر (الصورة) لا يمتلك استقلالا كافيا عما عداه من وسائل أسلوبية . ويقترح آخر أربعة مكونات هى (١٢٧) :

اللغة - الموسيقى - الصورة - الموضوع

واذ نوافقه على أولوية (اللغة) ، نرى أن (الموسيقى) تخص لونا واحدا من لوني الايقاع فى القصيدة ، هو الايقاع الخارجى ، ولا يمكن عد (الصورة) عنصرا مستقلا ؛ بل هى وسيلة أسلوبية ، ربما لا يلجأ اليها الشعاع فى نص ما . أما (الموضوع) فهو يندرج فنيا ضمن الدلالة ، لتنتم الاحاطة به ، من خلال تشكله ضمن عناصر البنية ، غير مستقل عنها . ويقدم بعض النقاد مقترحهم بالنظر الى (مستويات البنية) ، فيرونها بأربعة هى :

١ - المستوى المعجمى ٢ - الصوتى ٣ - التركيبى ٤ - الدلالي (١٢٨) .

ويمكن جمع المستويين : المعجمى والصوتى فى مبحث واحد هو اللغة ، ونشير الى غياب المستوى الايقاعى فى هذا المقترح ؛ فضلا عن أنه

يمثل المقترح الدلالي الذي يشمل * المستوى الصوتي والصرفي والتركيبى (والنحوى) والمعجمى (١٢٩) .

وقد يطلق على العناصر مصطلح آخر هو (المظاهر) ، فتتشكل البنية النصية اذ ذاك من ثلاثة مظاهر هي : ١ - المظهر الدلالي ٢ - المظهر التركيبى ٣ - المظهر اللفظى . وهى تحدد اتجاهات المحللين حسب تركيزهم على أى منها . فالمظهر الدلالي يفضى بنا الى تحليل معنوى للنص ، والمظهر التركيبى يفضى الى تحليل سردي ، والمظهر اللفظى يبرز تحليلا بلاغيا (١٣٠) . ونرى أن هذا المقترح يغفل المظهر الايقاعى للنص على أهميته الواضحة فى استكمال وحدة البنية النصية . ويوسع بعض النقاد مفهوم البنية ، لتعبر عن (الخطاب الشعري) الذى يفسرونه بأنه « كل ابداع أدبى بلغ الحد المقبول ونال اعجاب أكثر من ناقد ؛ فيصنف فى الخاليدات من الآثار الفكرية » (١٣١) . ولكن بنية الخطاب تقف عند حد « الخصائص المورفولوجية الخالصة » (١٣٢) وتتجزأ الى بنى ثانوية : خارجية وداخلية ، افرادية وتركيبية . وأيا ما نكن محددات البنية اصطلاحيا ، وأيا ما يكن النظر اليها من زاوية العناصر ، أو المكونات أو المستويات أو المظاهر أو الخصائص ، فهى لاتعدو - بعد حصرها على نحو ما تضم البنية من ملفوظات - الاشارة الى ما يطالعنا من هيئة نصية وبناء ينطوى على عناصر فنية ودلالية يجمعها نظم خاص . ولايفوتنا ترسم نقادنا العرب آثار الغربيين فى تعرفهم عناصر البنية الشعرية . ومن أهم المؤثرات الواضحة فى تصورهم للبنية عند التحليل ، ما يمكن حصره فى الآتى :

١ - تجزئة البنية الى شكل ومحتوى . وهى الطريقة التقليدية التى وجد الناقد العربى جذورها لدى نقادنا القدامى ، ونظرتهم الى الألفاظ والمعانى مستقلا بعضها عن بعض .

٢ - تجزئة البنية الى مكونات لسانية تتدرج من الصوت فالكلمة فالجملة فالتراكيب التى تنتج الصور ، والايقاع ، والدلالة (١٣٣) .

٣ - البحث عن سياق خاص بالبنية الشعرية ، يترتب عليه تمايز لغة الشعر من لغة النثر ، بوجود علاقات غيابية : علاقات معنى وترميز وحضورية : علاقات تشكيل وبناء (١٣٤) ، فى بنية الشعر ، وقيامها على (الانزياح) عن معيار اللغة ، وقوانينها بسبب قانون خاص بالنظم ، يتحكم فى البنية ويخرق القواعد المألوفة ويشوشها بالتضمين ، والتقديم والتأخير ، والاسناد بصفات غير متوقعة ، وغياب التحديد الواضح للأشياء ، والفصل والانقطاع ، بمقابل الوصل والربط فى المفصلة العادية (١٣٥) .

٤ - النظر الأسلوبى الى بنية النص ، والاهتمام الخاص بسمتين جوهريتين هما : الطريقة التى بنى بها العمل من حيث كليته وعناصره الداخلية ، والنسوة الجمالية التى يبعثها فى النفوس (١٣٦) .

٥ - الجمع بين مستويات متعددة ، وعناصر بنائية مختلفة ، لفحصها ضمن منظور اللغة والتراكيب والصور والموسيقى الشعرية والدلالة والموضوع والرمز والأسطورة (١٣٧) .

وتتبلور لاحقا تصورات متأثرة بالتأويلية والتفكيكية ، ونظرية القراءة والتلقى . وهى مناهج تعد النص « نسيجاً من المسكوت عنه » (١٣٨) لا يظهر على السطح وفى مستوى العبارة . وهى دعوة للخروج من سياق النص وعدم الانحباس داخله ، وتأطير النص بتحديد وحدته ومثله . لنجد فى النص المدروس ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه . فهناك فى النص قوى متنافرة تأتى لتقويضه وتجزئته (١٣٩) .

٦ - دراسة البنية فى علاقتها مع عناصر خارجة عنها : منها صيغة الانتاج العامة ، وصيغة الانتاج الأدبية ، والأيدولوجية العامة ، وأيدولوجية المؤلف ، « وتحليل المتفضلات التاريخية المعقدة للبنيات التى تنتج النص لأنه نتاج وضعية معينة ، تحتها عناصر أو تشكيلات العلاقة الممتدة بين النص والأيدولوجيا » (١٤٠) .

٧ - تحليل بنية النص من حيث (تعاليه النصى) أى : « كل ما يجعله فى علاقة خفية ، أم جليلة مع غيره من النصوص » (١٤١) .

٨ - وضع (بنية النص) فى علاقات متعددة مع سياقات خارجية كالتواصل الكلامى والسياق الادراكى (فهم النصوص) ، والسياق النفسى - الاجتماعى لمعرفة التأثير الذى تحدثه النصوص فى مستعملى اللغة ، والسياق الثقافى . وهى مراحل تحدد وظائف النص بعد تحديد معان لعناصر أى بناء الاجمالية وأسلوبه (١٤٢) .

ولكل هذه المؤثرات والمنطلقات النظرية ، أصدائها وتجلياتها فى النقد العربى المعاصر ، مما سنقف عليه فى مكانه من الدراسة . فالظاهر التقليدية والسياقية والشكلية والأيدولوجية والتأويلية ، وزوايا التناص والقراءة الجمالية ، ذات عيمنة واضحة فى نقدنا العربى المعاصر .

وفيدا يتصل ببنية النص لم تتعد المسميات المتداولة فى نقدنا المعاصر ما هو معروف ومتفق عليه . من بينها الصور التى توظف لتعزيز بؤر النصوص وكذلك الرموز والأساطير . أما دراسة اللغة ، فقد نالت اهتماماً خاصاً ، فلغة الشعر « مرتبة ومنظمة بطريقة مختلفة عن اللغة العادية » وهذا ينتج « التحليل اللساني لهما » (١٤٣) .

فالحديث عن (لغة شعرية) يعطى للنص خصوصية ، لا يعبر عنها مصطلح (لغة الشعر) الذى ينقل اجراءات فحص اللغة العادية المستعملة فى النشر ، الى ابنية الشعر وكأنها لغة واحدة * و (الايقاع) ينطلق من الفرضية الموسيقية التى يهبها النظام الشعري للجمل عبر تطويع التفعيلات واستثمار النغمية وتوازنات الجمل الشعرية وسواها من سبل انتظام بنية الشعر ايقاعيا ، مع توسيع مفهومه ليشمل (الايقاع الداخلى) الذى يظهر بالقراءة ، وهو أشمل من العروض وأوسع ، بحيث يضم « التوقعات والاشباكات أو خيبة الظن والمفاجآت التى يولدها سياق المقاطع » (١٤٤) .

أما (الدلالة) فهى المصطلح الموسع للمعنى ، بعد ردها الى بنية النص وليس الى تبعيتها للأغراض الشعرية الكبرى التى تندرج فيها النصوص عادة * ويعنى الأصل اليونانى لكلمة الدلالة : (دل على) . فهى « صفة تدل على كلمة معنى » (١٤٥) . ونجد لها فى العربية ايجاء مشابها (١٤٦) . وقد ساعدت مفاهيم الدلالة وتشعباتها فى اضعاف عنصر (الموضوع) أو (المضمون) فى الشعر . وصار للبنية مستوى دلالى يستقرأ من تراكيب النص وعلاقات عناصره وتفاعلاتها وسميتها التكرارية .

ولعل الجديد حقا فى فحص بنية الشعر ، هو ربط البنية بتلقيها ، بعد أن كانت محددة بكيفيات انتاجها وصياغاتها ، والمستويات التى يتيحها الملفوظ ، وصلته بالمغيب والمسكوت عنه . وصار للقراءة ثقلا فى ابراز هوية النص وتحقيقه وتجسيده بنيته . فالنص نداء ، والقراءة تلبية له (١٤٧) .

قراءة النص

يستند تحليل النصوص الى فعل القراءة الذى يقوم به قارئ خاص (*) . وهذه الحقيقة لا تختلف حواها الآراء ، لأنها من بديهيات تلقى النصوص . فالقراءة أى : الخطوة الأولى فى العملية النقدية هى التى « تحيل النص الى معنى ، وتجعله قولاً معلناً » (١٤٨) . وبذا لا تتحدد مهمة القارئ فى (تلقى) النص آليا والاحتفاظ به فى ذاكرته ، وانما تتعدى ذلك الى (التقائه) عبر فاعلية القراءة الخلاقة .

لقد تدرج الاهتمام بالقراءة ، من مركزية مؤلف النص وعصره وواقعه فى المناهج الخارجية وتصور القارئ مستهلكا للنص ، الى نقل المركزية للنص وحده لينفعل به القارئ ويظل فى حدوده ، كما رأت مدارس النقد الجديد وما تلاها (١٤٩) ، وبذا لم تتغير مهمة القارئ الاستهلاكية . أما الانبعاث الجذرية فكانت عبر أطروحات المدارس النقدية

التي نشأت بعد البنيوية ، ودعت الى أن تكون القراءة فعلا ، فاعله القارى .

ولكن ؟ أية قراءة ؟ وأى قارى ؟

ان القراءة ليست مسحا بصريا للنص (١٥٠) ، ولاتفسيرا معجميا لألفاظه واستنباطا لمعانيه المباشرة . فهي فعل خلاق ، كالكتابة نفسها ، ونشاط ابداعي يعيد صياغة النص عند تلقيه ، ويصب على النص وعى القارى وشعوره ، وذخيرته المتكونة بقراءاته ، وخبراته وتذوقه ، وقدرته على استنباط المعانى المخيطة خلف نظام النص الظاهرى .

وليس التنبيه على أثر القراءة جديدا تماما ، وان اتخذ فى المنهجيات المعاصرة شكلا منظما . فقد أشار النقاد العرب القدامى الى ذلك ، فتحدثوا فى مراعاة مقتضى الحال ، ومقامات التلقى المطابقة لمقالات القول ، وبرز فى نظريات بعضهم أثر القارى فى استخراج المعانى العميقة ودلالات النصوص ، لدى الجرجاني خاصة (١٥١) . بالرغم من أن آراءهم فى التقبل . « جاءت مبثوثة فى أعطاف حديثهم عما أسماه الفلاسفة بالشعرية » (١٥٢) .

وفى النقد المعاصر ، اتضح الاهتمام بالمتلقى كرد فعل على هيمنة المؤلف والنص ، فكان رد الفعل هذا يعيد « الاعتبار الى القارى بما هو العنصر الوحيد الجدير بالبحث » (١٥٣) . وقد تنبه على ذلك نقاد ، منهم أليوت الذى رأى أن « وجود القصيدة هو دائما فى منطقة ما بين الشاعر والقارى » (٠٠٠) ولاتقتصر على مجرد ما يريد الشاعر أن يعبر عنه « (١٥٤) . ويشبه سارتر العمل الأدبى بخذروف دوار فى حركة مستمرة بين المؤلف والقارى (١٥٥) . وبهذا تصبح معاينة النص وحده من دون أثره فى قارئه وأثر قارئه فى إعادة تشكيله ، ناقصة وغير مجدية . لكننا ، يجب أن نفرق بين قارئين حسب موقعهما من تقبل النصوص :

— قارى حقيقى : مجسد ومسمى ، يتسلم النص بمعايير أفرزتها الأعمال المشابهة ، وتكون وعيه على أساسها ، مكتفيا بما وقر عنده من حدود ورسوم ومفاهيم للنص الشعري .

— قارى خاص : يكر على النص بتأمل وتمحيص ، ليخلق وعيه ويطور ذاتيته بتفاعله الايجابى مع ما يقرأ . والى هذا الصنف من القراء ينسب الناقد والمحلل النصي .

ويمكن للقارى الحقيقى أن يغدو قارئاً خاصاً ، بتحويل التقبل السبائى الى ملاحظات جمالية ، تلامس جوهر النص وتعديل بعضها من مفاهيم عصره وتصنيفاتها ، فهو ليس ذاته الشخصية بل مجموع ثقافته

وتاريخ النصوص ووجودها في المجتمع ومكانها في الأدب . فلهذا القارئ أثر مهم في إعادة تكوين الأسلوب من خلال التواصل الأدبي وطبعا لتجربة القارئ الشخصية وقدرته على التوقع (١٥٦) .

لقد ألحت مناهج القراءة الحديثة على أن تجعل للعمل الأدبي قطبين :
الأول فني : يكمن في النص الذي يخلقه المؤلف .

والثاني جمالي : يمثل الإدراك الذي يحققه قارئ النص (١٥٧) .
فالقطب الأول يمثل (فنية) النص وسبيل قوله ، أما الثاني فيخرج هذا الفن إلى الحياة بإدراكه وتحليله وتفسيره .

إن القراءة بكونها طرائق تنتهج لتقبل النصوص « ستضيف قدرا من التحديد إلى المواضيع التي يعرضها النص في خطوط عامة حسب » (١٥٨) . ولا ينجز هذه المهمة إلا قارئ خاص ذو ذخيرة تقابل ذخيرة النص « أي جميع السياقات التي يمتصها النص ويخترنها ويجمعها » (١٥٩) . وذخيرة القارئ ليست ذاتية يخلقها التأثير مثلما يتصور المحللون الانطباعيون والذوقيون ؛ بل لها طبيعة موضوعية تتمثل الخبرات النوعية والنصية وتضع لها تاريخا جماليا خاصا ، تقيس عليه وتحكم .

من هنا ، كان (القارئ النموذجي) هو « المعيار البديل للقراءة الفردية التي يقوم بها باحث انطباعي من أجل حصر المؤشرات الأسلوبية في النص » (١٦٠) .

إن القراءة . إذ تدمج وعينا بسياق النص ، تقود إلى تفاعل بين « فعل الوعي وبنيته على أساس مبدأ القصديّة » (١٦١) وبذلك تغتنى تجربتنا مع كل قراءة ، وتغتنى النصوص المقروءة بما يجلبه إليها القراء من الافتراضات والتوقعات وقوى الإدراك .

وقد أدرك نقادنا المعاصرون ، ما للقراءة من أهمية في استيعاب النصوص وتحليلها ؛ فوضعوا لها شروطا وأعرافا وإجراءات ، يمثل قسم منها استجابة لنداء المنهجيات الغربية الحديثة . ويطور قسم آخر تلك المنقولات ، ويكيفها انطلاقا من النص الشعري العربي . فيرون ابتداء أن هدف قراءة النص الشعري ليس معرفة المعنى ، أو المضمون على نحو مباشر ، وإنما مراجعة النص ، من خلال فحص « طريقته في استخدام اللغة وفي التشكيل ، وطريقته في المعرفة وفي التغيير ، وقيمه المعرفية ، وبعده الجمالي ، وكيفية استقصائه لامكانات اللغة وللتشكيل » (١٦٢) . وبهذا تقوم القراءة بنشاط لغوي وتركيبى ومعرفى وجمالى .

ويرون أننا لانقرأ القصيدة « لنبقى عند المستوى الأدنى للأدب ، ولكن لتتجاوز قشرة السطح من العمل الأدبي ، الى لب الثمرة حيث يختبئ المعنى الأكثر عمقا ، والأوفر جمالا » (١٦٣) . وعلى هذا الغور « من السطح الى العمق ، ومن الظاهر الى الباطن » (١٦٤) يؤكد النقاد العرب المعاصرون ، متأثرين باعتقاد المناهج الحديثة ، وجود باطن للنص ، أو مسكوت عنه لا يقوله سطحه (١٦٥) . لذا يفترحون عند قراءة النص ، طريقا الى تحليله ، عددا من الاجراءات بعضها مدرسى لا يتعدى : تدوين المعاني المعجمية ، وتحليل اعراب الجملة ، ودراسة الأساليب ، وتقديم تلخيص نثرى للنصوص (١٦٦) .

ونطالع مقترحا دراسيا آخر ، يتسم بخطوات عملية ، يحيل الى تشبيه النص المقروء بالشجرة كنيهة الاغصان . فعلى المرحلة الاولى تبسيط العنقدة النقدية على النص كله لنتكشف ، أو نتكشف لنا لعبة اللغة من النص ، ثم نقوم بالتقليم « أى حذف الجزئيات والمعلومات التى لا تؤثر فى المعنى العام . وأخيرا يأتى التحديد الذى يعين الوحدات المفصلية لغرض التحليل » (١٦٧) .

ولا تخرج مقترحات ناقد آخر عن رؤية الظاهر والباطن . فيرى أن على المحلل أن يعاين البنى الثلاث فى النص ، وهى البنية الغائرة ، والبنية الظاهرة ، وصولا الى البنية المتجلية التى تنتج الدوال وتنظمها « فتخضع الشعرية للضرورات الخاصة بالمواد اللغوية التى تعبر عن نفسها عبرها » (١٦٨) . ونرى فى هذا المقترح - الذى ينسببه الكاتب الى جوزيف كورتيس - أن البنية النصية قد تجزأت الى ثلاث . ونقل المقترح اجراءات تحليل الجملة النحوية لدى تشومسكى وبنيتها العميقة والسطحية ، الى تحليل النص الشعرى بالرغم مما للغة الشعرية من خصوصية الاستخدام تبعاً لمهيمنات النظم الشعرى .

وإذا ما عدنا الى المقترحات المنهجية المنظمة ، سنجد مقترحات خاصة بكل منهج ، تترجم الرؤى والتصورات النظرية حول الفأرى والنص . فريقاتير يقترح لقراءة النص « اكتشاف الكلمة أو الجملة التى منها ولدت ، والتى كل عنصر فيها انما هو متنوع . فالقصيدة توسع تلك النواة - المادة الى نص يتوسطه نسق » (١٦٩) . ولتحقيق ذلك يقترح القيام بقراءة أولى (استكشافية) لفهم المعنى ، تليها قراءة ثانية (استرجاعية) تتولى التفسير أو التأويل (١٧٠) .

ويصنف تودوروف القراءات النقدية فى ثلاثة أنواع (١٧١) :

١ - الاسقاطية : المتجهة الى المؤلف أو المجتمع ، أو شئ آخر يهم الناقد .

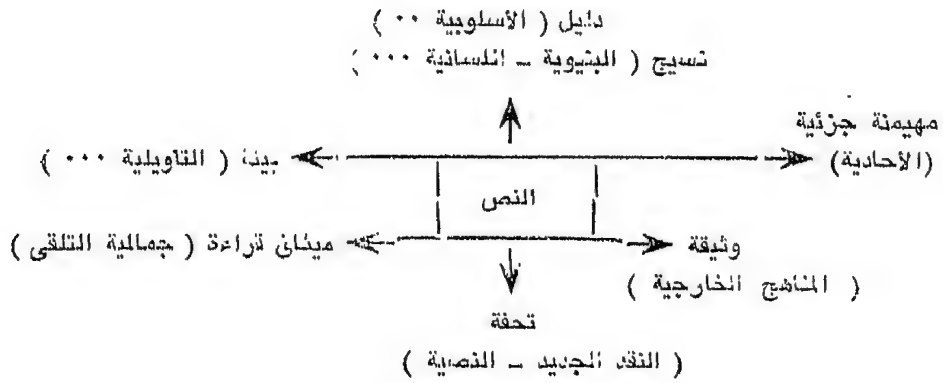
- ٢ - التعليقية : المكتفية بالتفسير أو إعادة الصياغة : والمتموضعة داخل النص .
- ٣ - الشعرية : وهي التي تبحث في المبادئ العامة المتجلية في الأعمال الخاصة .
- ويبدو أن مفهوم القراءة يطابق النوع الثالث ، لأنها تبحث عن نظام نعي داخل عمل مستقل .
- ولاشك في أن تودوروف ، وهو قارئ جيد لباختين وقام بتقديمه إلى النقد الفرنسي بترجمة كتبه والكتابة عنه ، قد التفت قراءاته الثلاث من تقسيمات باختين لأوضاع التأويل الثلاثة بحسب مسافة المؤول أن الناقد ، عن النص ، وهي :
- ١ - تأويل استقالي : يسقط الناقد نفسه على العمل الذي يقرأه .
- ٢ - نقد التماهي : وفيه لا تظل للناقد هوية خاصة . حيث نشهد التحاما منتشيا بالنص .
- ٣ - الحوارى : حيث ليس هنا اندماج ولا تماه ، بل تأخذ المعرفة شكل حوار متبادل (١٧٢) .
- وبكلمة موجزة يمكن القول : إن اجراءات القراءة وطرائقها تعكس الخلافات النظرية بين المناهج . فالتقسيمات الآتية تنطلق من الذات إلى الموضوع ، مقننة الصلة بين المحلل والنص ، حسب فهمها لوجوده داخله ، ووجود مؤلفه أو موضوعه .
- ويقترح جوهانا ناتالى خمس خطوات أو عمليات يقوم بها الناقد لدى التحليل هي (١٧٣) :
- ١ - الوصف : أو محاولة تفكيك النص إلى بعض المظاهر الدالة أو العناصر .
- ٢ - التنظيم : وضع نظام للملامح مميزة من النص المدروس .
- ٣ - التأويل : البحث عن معنى النص المدروس فيما يتعلق باستقباله .
- ٤ - التقويم الجمالى : إبراز قيم النص ومواطن تفرد .
- ٥ - اختبار الصحة لاعطاء فكرة عن القيمة المعرفية المتولدة عن البنيان التحليلي .
- ويتضح فى الخطوات الثلاث الأخيرة المنهجى الموضوعى (فيما يتصل بالموضوع الشعري) والنزوع إلى التقويم واستخراج المعنى والقيمة المعرفية ، إيمانا بأن للنص مظهرا دلاليا إلى جانب شكله .

ويشدد تأكيد البنية الدلالية لدى لومسـيان كولدمان الذى يقترح ثلاثة اجراءات هى (١٧٤) :

- ١ -لقاء الضوء على النموذج الدلالى الكلى للنص المدروس .
- ٢ - الدراسة السوسيوولوجية لتكوين النص .
- ٣ - امتداد هذه البنية الدلالية فى مجموع البنية الشكلية (١٧٥) .

واذ نكتفى بهذه المقترحات التى نسوقها لبيان تأثيرها فى منهجيات نقادنا ، فانما نؤجل الحكم على فاعليتها وجدواها الى حين معاينة الامثلة التى قدمتها فى التحليل (١٧٦) .

لكننا نستخلص الآن تدرجا لمسناه فى النظر الى النص ، يمكن تصوره فيما يأتى :



ويقع النظر الى النص بكونه وثيقة ، فى منطقة الخارج . وتتموضع النظرة اليه نسيجاً أو دليل أسلوب البنية وعملها ، أو تحفة ذات قدسية ، داخل النص وحدوده . أما النظر اليه ميثاق قراءة ، وحوارا مع القارئ ؛ فيقع على تخومه . حيث المسافة الكافية عند تسمح برؤيته والدخول معه فى تفاعل منتج ، تؤمنه عملية قراءته .

ان عمليات الشرح والتفسير والتأويل تختلط أحيانا بالتحليل لأسباب تاريخية ، تتعلق بتطور الوعي بالنقد ، والنظر الى وظيفته وصلته بالنص ، ولعوامل أخرى منها الحاضنة الفكرية التى يصدر عنها النقد ، والمؤثرات الدينية والاجتماعية ، ولأسباب نقدية خالصة تتصل بفهم الشعر والنظر الى وظيفته ومقوماته وخصائصه . وقد انطلق التفسير من الاعتقاد بأهمية ظروف قول الشعر ومناسبته والأخبار المحيطة بالنص وصاحبه ، مماثلة لما كان يفعله مفسرو الآيات القرآنية الكريمة ، فى بيان أسباب النزول وتوضيح معنى الآية وقصتها .

ويرتبط الجذر الدينى لعملية التفسير ارتباطا تحديديا بشرح النصوص الدينية ، ثم توسع ليشمل المدلول النصى فى النقد الأدبى ، الذى لم يقصر التأويل على فاعلية أو « عملية الفهم لشيء معطى محدد سلفا له وجود خارجى محايد عن المتلقى » (١٧٧) بل أدمجها فى عملية التلقى أو قراءة النص ، مع افتراض أن لهذا النص « باطنا يطويه ، أو يخفيه ظاهره » (١٧٨) . ولكن التفسير ظل مرادفا للشرح ونشر الأفكار وتلخيصها ، مما جعل المنهجيين المعاصرين يدرجونه فى الفاعليات النقدية الخارجية ، المنطلقة من الايمان بأن النص غامض ، يجعله التفسير مفهوما ، ويعيده الى مألوف القارئ وسياقه الثقافى ، أو الاجتماعى .

ويتلخص الاعتراض على تفسير الشعر فى هدفه ووسيلته . فمن حيث هدفه الذى هو تقريب المعانى وتبسيطها . يتهم بالسطحية واطفاء جوهر الشعر الذى تفرزه بنية النص ، ونظامها المعقد الخامس . فالشعر يرفض وساطة المفسر . ومن حيث وسيلته يتهم التفسير بأنه يغفل سياق النص العام ، وينشغل بجزئيات النص . فالمفسرون يبدأون بالكلمات مهملين اطارها محتكمين الى مراجع مألوفة (١٧٩) لاتلزم الشعر لكونه خلقا . ومنها المعجمات والوقائع اليومية والأحداث وغيرها .

أما الشرح فانه يتجذر حول النص المشروح ويعلق عليه . فلا يكاد يضيف اليه شيئا ، سوى ممارسة بعض الفاعليات على سطح النص ، كالاعراب وتوضيح المعانى ونشر الأبيات ، وقد رفض الشرح فى النقد الغربى لغياب العمق فيه ، ولبساطته المزيفة التى « تعطيها له الوحدة الظاهرة لمعنى العمل .. » (١٨٠) .

ولكن (المعنى) ظل محل جدل آخر بين المنهجيين ، اذ يرى بعضهم أن المعنى الأدبى افتراضى ، وأن « الاتجاه النهائى للمعنى فى البنى اللفظية الأدبية كلها هو اتجاه الى الداخل . وتعتبر معايير المعنى المنتجة الى الخارج فى الأدب معايير ثانوية » (١٨١) .

ويعمل مصطفى ناصف ضيق القارئ المعاصر ، بتحليل بعض القدماء للشعر ، بوجود فكرة الماهية ملتبسة بالأشياء . « فالشعر لم يكن منظورا اليه على أنه عبقرية مبتكرة ، وانما ثراث جماعى (ديوان العرب) ، أو ملك الناس » (١٨٢) . أى ليس ابداعا فرديا أو ذاتيا خالصا .

وفى التأويل يطالعنا التعريف القديم بأنه « صرف الآية عن معناها الظاهر الى معنى يحتمله » (١٨٣) . ويمثل الشريف الجرجانى دعما لتعريفه بقوله تعالى « يخرج الحى من الميت » فيقول : « ان أراد به اخراج الطير من البيضة كان تفسيره ، وان أراد به اخراج المؤمن من الكافر ، أو العالم من الجاهل كان تأويلا » (١٨٤) .

أن ممارسة التأويل تنطوي على جهد لا يتوفر لكل مناق ، لأنه يفارق
سياق النص ، وينذهب الى باطن لا يرى الا بالتدقيق والتأمل والتوسع .
وما دامت فاعلية التأويل - كالقراءة - ذات بعد فردى ، فهي تحتمل
تعددية واختلافا لا يرضى بهما بعض النصيين ، عادين ذلك اقحاما على النص
مما ليس فيه . ويقدم التأويل فى رأيهم ، « قراءة خاطئة أو سيئة » (١٨٥) ،
تنطق النص وتقول بهما ليس فيه . وبعض الاشكال النصية « تفرض
قيودا على عملية تأويلها » . فالتقارب بين كيان النص وكيان العالم يجبر
القارئ على اخذ الكيانين بالاعتبار « (١٨٦) » . ويعضد هذه الاعتراضات
على التأويل لكونه قراءة للنص ، القول بأن العالم النصى مخلق ، وأنه
لاشئ خارجه .

ان العملية التأويلية دائرة مغلقة . فلكى نفهم العناصر الجزئية فى
النص ، لابد أن نفهم اولا كليته . « وهذا الفهم للنص فى كليته لابد
أن ينبع من فهم العناصر الجزئية المكونة له » (١٨٧) . وهو ما يعرف
بالدائرة التأويلية أى ارتباط الفهم الكلى بالجزئى دورانا وتلازما .

ولكننا نستطيع كبح جماح التأويل ، بالانطلاق من المتن اللساني
للنص ، واعتماد انساقه ضمن البنية المتحققة لانجاز تاويلاتنا التى تعتمد
فى نهاية المطاف على وعى المؤول وثقافته وموضوعيته . ففوة التأويل
« تأتى من استبعاد الباحث للتخلى عن مقصده ، ولو بصفة جزئية أثناء
عملية التحليل ، ليقبل أن يمل عليه النص مقاصد جديدة » (١٨٨) .

ان التأويل والتفسير يمكن أن يتخذا النص بينة لهما وليس نتيجة .
وهذا يجعل للتأويل وصفا أدبيا ، لا يعود من أهدافه « تفسير النص على
نحو يؤدي الى الكشف عن حقيقة واحدة مختلفة فى داخله » (١٨٩) وهى
حقيقة نسبية بخلقها قارئ التأويل نفسه .

ومادام نشاط القراءة - لكونه وسيلة التحليل النهى - فرديا فى
أدائه وتحققه ، يضع النقد للمحدد صفات وشروطا يمكن معاينتها
ملخصة فى الاسطر التالية :

فالى جانب ما ذكرناه من وجوب التسلسل بالرؤية النظرية قبل
التحليل ، نجد من صفات المحلل ومؤملاته ، امتلاكه بعض القدرات ،
منها قدرته على استعادة الحالة التى كان عليها النص ، والقدرة على التمييز
بين التجارب الأدبية ، والقدرة على التقويم الجمالى بالحس الفنى
اللازم (١٩٠) « والتركيز على الخصائص المميزة للعمل الأدبى باغة نقدية
أدبية » (١٩١) ، ومعرفة الموروث النوعى للنص ، أو جامعة وعدد من
أمثاته ، والمهارة فى « فرز عناصر النص الغائبة بسبب الطبيعة الاحتمالية

التي تعتمد الحذف البلاغي في نظم الشعر « (١٩٢) ، الى جانب ما يلزم الذات المحللة « من صبر ودقة في قراءة النص » (١٩٣) ، وعلم ودراية تبلغ حد وصف شخص المحلل بأنه لابد له « من شيء من المؤرخ ، وشيء من الفيلسوف بل من الشخص العادي » (١٩٤) ويلزم التصدي لتحليل النص وجود « عدة الناقد الأساسية » (١٩٥) وفي مقدمتها الموهبة والثقافة والقدرة على فهم رؤية الشاعر في نصه .

ويطول بنا الحديث اذا نحن تفحصنا مؤهلات القارئ ، على وفق ماتريده نظريات استجابة القارئ ، التي تعلو شأن الذات القارئة ، الى الحد الذي تتساوى فيه كفايته مع كفاية النص ان لم تفقها .

ولكى نحيط بمصادر التصورات النظرية لتحليل النص ، لابد لنا من تلمس أصدااء المقترحات التي قدمتها المنهجيات الحديثة في جهود نقادنا المعاصرين .

وسوف نتلمس هذا الاثر ، أولا ، في وصف لحظة التماس مع النص المحلل ، التي تتم عند بعضهم تبعا للجمال التي يحتويها النص « انطلاقا من عبارات او فقرات للحصول على البنية الاجمالية » (١٩٦) . وهذا يحيلنا الى المولد أو البؤرة ، والنواة لدى ريفاتير التي تصبح « الركيزة » لدى الربيعي (١٩٧) .

ونجد أثر لانسون ومقترحاته التي استعارها من المنهج التاريخي ، في الخطوات التحليلية المبكرة لدى طه حسين ، وتشديده على تحقيق وثيقة النص . ودعوة بعض النقاد المعاصرين الى مثل ذلك التحقيق ، والمعروفة بالوقائع (١٩٨) .

وتلخص يمني العيد خطواتها التحليلية فتصف عملها بأنه مكون من مرحلتين :

(استكشاف) النص ، باظهار الخفى منه ، و (امتلاك) النص بوعى يفوق الفهم مع القدرة على احتواء النص والسيطرة عليه (١٩٩) ، وهي قريبة من خطوات ريفاتير والتوسير وقراءاتهم الكشفية (أو الاستكشافية) والارتجاعية (٢٠٠) . أما محمد مفتاح فيصف منهجه بأنه « تلفيقي » (٢٠١) . بالمعنى المعرفي المنفتح على كل ما يمكن الافادة منه ، فنجد لديه خطوات اجرائية ذات مراجع مختلفة متعددة منها : السيميائية ، والبنوية ، والأسلوبية . والتأويلية ، والتلقي ، مع تغير وضع المحلل بازائها بين عمل وآخر .

ويفيد بعض المحللين الفنيين الباحثين عن جماليات نصية أسلوبية (٢٠٢) من طرائق تحليل مدرسة النقد الجديد ونظرتها الصنمية

الى النص • وربما جعل بعض النقاد من وسيلة التناص ، أو الأسطورة
أو الرمز سبيلا لقراءاتهم مما ستعرفه مفصلا فى الفصل الثالث • متابعين
المنهجيات الغربية التى تتبدل قناعاتها حول مركز الهيمنة فى النص
المحلل (٢٠٣) •

ويجدر بنا ، للاحاطة بمصادر التصورات النظرية للتحليل لدى
نقادنا المعاصرين ، أن نشير الى افادتهم فى تحليلاتهم من مجمل التراث
النقدى والبلاغى العربى ، ومن شذرات لسانية فيه ، ولاسيما فى المصطلح
الأسلوبى واجراءات التحليل ، والدراسات التى تتناول مستوى الدلالة ،
والإيقاع على نحو خاص •

الهوامش

- (١) انظر : وليم فان أوكونور ، النقد الأدبي ، ص ٢٥٨ .
- (٢) سامى سويدان ، فى النص الشعري العربى ، بيروت ١٩٨٩ ، ص ١١ .
- (٣) انظر : الأمدى ، الموازنة ، ص ١٠ ، وانظر : ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، حيث يفرق بين المطبوع من الشعراء والمتكلف على وفق رضوح المعانى من دون عناء ، فالمطبوع « من أراك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته » ص ٢٦ ، وما نقله عبد القاهر الجرجاني فى (أسرار البلاغة) عن النقاش : « ألا تراهم قالوا : ان خير الكلام ما كان معناه الى قلبك أسبق من لفظه الى سمعك » ص ١٢٧ . ورد على هذه الفكرة مدعما بالتحليل فى الصفحات التالية لها .
- (٤) أحمد الشايب ، أبحاث ومقالات ، ص ٣٥٩ ، وتكرر الفكرة نفسها فى كتابه أصول النقد الأدبي ، ط ٧ ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ١٦٧ .
- (٥) انظر : أحمد كمال زكى ، النقد الأدبي الحديث - أصوله واتجاهاته ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٨ .
- (٦) محمد محمد عنانى ، فى النقد التحليلي ، القاهرة د.ت. ، ص ١١٠ .
- (٧) صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية ، القاهرة د.ت. ، ص ٣٣ .
- (٨) انظر : عدنان خالد عبد الله ، النقد التطبيقي التحليلي ، بغداد ١٩٨٦ ، ص ٤٧ .
- (٩) روبرت شولز ، البنيوية فى الأدب ، ترجمة حنا عبود ، دمشق ١٩٨٤ ، ص ١٦٢ .
وتأكيد غياب صيغ ثابتة ، أو طريقة واحدة للتحليل .
- ويتحدث لوسيان غولدمان ، وهو ممن يقزعمون البنيوية التكوينية فى فرنسا ، عن صعوبات معينة لتحليل النصوص الشعرية . انظر : لوسيان غولدمان : البنية الجزئية والبنية الكلية - تحليل لدائج ٣ لسان جون برس ، ترجمة أحمد حميد ، مجلة أسفار ، العدد ١٦ ، بغداد ، أيلول ١٩٩٣ ، ص ٩٦ .
- (١٠) أمبرتوايكو ، تحليل اللغة الشعرية ، ضمن كتاب فى أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد المدينى ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ٨٢ .
- (١١) فاضل تامر ، الصوت الآخر ، بغداد ١٩٩٢ ، ص ٢٢٤ .
- (١٢) انظر : رولان بارت ، من أين نبدا ، ترجمة محمد البكرى ، مجلة الأقلام ، العدد ٥ ، بغداد ، آيار ١٩٨٧ ، ص ٦٦ .
- (١٣) انظر : شولز ، السيميائ والتأويل ، ص ٩٦ .
- (١٤) انظر : يورى لوتيمان ، التحليل النصي للشعر ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، مجلة فصول ، م ٧ ، العدد ٣ - ٤ ، القاهرة ، أبريل ١٩٨٧ ، ص ٢٦١ .
- (١٥) عبد الفتاح كيليطو ، هاوى التراث الظليل ، حوار أجراه محمد الدغموي ، مجلة آفاق ، العدد ٢ ، الرباط ، صيف ١٩٨٩ ، ص ١١٢ .

(١٦) ديفيد ديتش . مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف نجم ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٣٦٨ .

(١٧) سعيد جاسم الزبيدي . تحليل القصيدة في النقد العراقي المعاصر . ندوة اتجاهات النقد الأدبي الحديث في العراق ، جامعة الموصل ١٩٨٩ ، ص ٣٩ .
(١٨) هاملتون . ص ٨٤ .

(١٩) انظر . وهبة ، ص ١٥٦ ، وانظر : ابرامز المدارس النقدية الحديثة - في معجم المصطلحات الأدبية ، ترجمة عبد الله محتشم الدباغ ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ٣ ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ٤٩ .

(٢٠) انظر : لانسون ، الملهم في تاريخ الآداب ، ترجمة محمد مندور ، ضمن كتابه النقد المنهجي عند العرب ، ط ٢ ، القاهرة ، د ، ص ٤٠٥ - ٤٠٩ .

(٢١) انظر : ديتش ، ص ٤٤٩ . وحديثه عن الثورة على (المجل) الذي كان يعلم به الأدب في المدارس والكلليات ، مشتملا على خصائص العصر ، وشذرات من أخبار الأدباء وحياتهم .

(٢٢) يشير رولان بارت في ندوة تربوية (حول تدريس الأدب في فرنسا) عام ١٩٦٩ الى أن النص يعامل في المدارس الثانوية الفرنسية ، موضوعا للشرح والتفسير المرتبطين دوما بتاريخ الأدب . ينظر : بارت ، درس السيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعيد العالى ، ط ٢ ، الدار البيضاء ١٩٨٦ ، ص ٧٨ . ومن الطريف أن تعقد ندوة جامعية في المغرب عام ٧٩ حول الموضوع نفسه في المدرسة المغربية ، لنجد الشكوى نفسها . انظر : جامعة محمد الخامس ، أعمال ندوة الخطاب الأدبي المغربية ، الرباط ١٩٧٩ .

(٢٣) سويدان ، هامش ص ٢٩١ ، ويذكر كتباً تدرس في المدارس الثانوية والجامعات .

(٢٤) أبو عقيل العربي . المضمون الأيديولوجي للخطاب الأدبي ، ندوة الخطاب الأدبي ، ص ١٠٤ .

(٢٥) توفيق الفيل ومصطفى النحاس ، نصوص أدبية ، الكويت ، ١٩٨٣ ، ص ٩ .

(٢٦) دليلة مرسل وجماعة ، مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ٦ .

(٢٧) انظر : سعد الدين مطر وعبد الرحمن الوزرة ، التحليل في الأدب العربي ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ص ٣٢٧ .

(٢٨) عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق ، مدخل الى تحليل النص الأدبي ، ص ٢٢ . وهو يؤكد أن قراءة النص ليست تحليلا ، الا اذا تجاوزتها الى فهم النص ونقده ولكن ذوقيا ، ص ٢١ .
(٢٩) انظر : الفيل ، ص ١٠٩ .

(٣٠) فؤاد الخرام البستاني : الروائع ، منتخبات شعرية . ينظر منها مثالا : الأعشى الأكبر ، بيروت ١٩٣٢ . الكعب بن زهير - بائيت سجاد ومقطعات شتى - درس ومنتخبات ، ١٩٣٣ .

(٣١) انظر : عبد القادر حسن أمين وجماعة ، اللغة العربية الجامعة لأقسام غربي الاختصاص ، بغداد د ، ص ١٨٣ !

- (٣٢) انظر : بارت ، درس السيميولوجيا ، ص ٧٨ . وينظر : حسين الواد ، في منهاج الدراسات الادبية ، الدار البيضاء ١٩٨٤ ، ص ٥ و ص ١٩ .
- (٣٣) انظر : محمد برادة ، (دراسة الخطاب الادبي) ، ندوة الخطاب الادبي ، ص ٢٧ .
- (٣٤) يضيف عبد السلام المسدي صفة أخرى للتحليل التعليمي هي غياب التأسيس النظري : انظر : قضية البنيوية ، تونس ١٩٩١ ، ص ٨٩ .
- (٣٥) انظر : رينيه ويليك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محيي الدين هبجي ، دمشق ١٩٧٢ ، ص ٣٠ .
- (٣٦) انظر : عبد الرحمن بودرع ، (نظرية النص من خلال الاصول اللسانية) ، مجلة الموقف ، ع ٥ - ٦ ، الرباط ١٩٨٨ ، ص ١٣٤ . وينظر : مورييس أبو ناصر : اللسانية والنقد الادبي ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٧ لتحديد بداية الاهتمام بالتحليل النصي السني ، وامتداده في انكلترا وفرنسا .
- (٣٧) بوريس ايخنايوم ، نظرية المنهج الشكلي ، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الروس ، ترجمة ابراهيم الخطيب ، بيروت - الدار البيضاء ١٩٨٢ ، ص ٣٥ .
- (٣٨) جان ايف تادييه ، النقد الادبي في القرن العشرين ، ترجمة منذر عياشي ، حلب ١٩٩٣ ، ص ٤٢ .
- (٣٩) انظر : المسدي ، قضية البنيوية ، ص ٧١ .
- (٤٠) انظر : فان ديجك النص : بنائه ووظائفه ، ترجمة جودة أبي صالح ، مجلة العرب والفكر العالمي ، العدد ٥ ، بيروت ١٩٨٩ ، ص ٦٤ . وحول الدعوة لقيام علم خاص بالنص . انظر : جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، الدار البيضاء ١٩٩١ . وانظر : تيري ايجلتون ، النقد والايديولوجية ، ترجمة فخرى صالح ، بيروت ١٩٩٢ ، الفصل المعنون (نحو علم للنص) ، ص ٨٣ . وينظر : حاتم الصكر ، ما لا تؤديه الصحافة ، بيروت ١٩٩٣ ، ص ١٩ .
- (٤١) وهبة ، ص ١٥٦ ، وعدنان خالد : ص ٥٤ . وديتش ، ص ٤٩٠ . وانظر : أيضا حول (المنهج التحليلي) ، خلدون الشمعة ، الشمس والعنقاء ، دمشق ١٩٧٤ ، ص ١٤ . وسهير سرحان ، النقد الموضوعي ، ص ٩ .
- (٤٢) انظر : ديتش ، ص ٤٨٥ . وينظر : منير البعلبكي ، ص ٣٢٨ .
- (٤٣) انظر : لوتمان ، ص ٢٦٣ .
- (٤٤) فضل ، ص ٣٠٦ .
- (٤٥) محيي الدين هبجي ، دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر ، دمشق ١٩٧٣ ، ص ٩ .
- (٤٦) عيد الملك مرتاض ، تعددين النص ، مجلة كتابات معاصرة ، العدد ١ بيروت تشرين الثاني ١٩٨٨ ، ص ٣١ .
- (٤٧) ديتش ، ص ٤٧٠ .
- (٤٨) انظر : نفسه ، ص ٤٩٠ .
- (٤٩) محمود الربيعي ، قراءة الشكبي ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٢٢ - في ص ٩٦ ،

وانظر : سعيد الزبيدي ، ص ٣٩ حيث يشترط في النص المختار للتحليل شرطى العمق والأصالة . وانظر : يمنى العيد ، في معرفة النص ، ط ٣ ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ١٣٨ حيث تعد اختيار المحلل للنص دعوة تعبر عن غنى النص وقدرته في أن يفسح مجالاً لنشاط الناقد الفكري .

(١٤٩م) تودوروف ، الشعرية ، ترجمة شكرى المبخوت ، ورجاء بن سلامة ، الدار البيضاء ١٩٨٧ ، ص ٥٨ .

ويرى رينيه ويليك أن « مجرد اختيارنا لبعض النصوص من بين ملايين النصوص الأخرى للدراسة هو حكم نقدي » مفاهيم نقدية - ترجمة محمد عصفور ، الكويت ١٩٨٧ ، ص ٤٤٠ .

(٢٤٩م) انظر : الصكر ، كتابة الذات ، عمان ١٩٩٤ ، ص ١٤٧ . وانظر : شولز ، السيميائية والتأويل ، ص ٦٨ ، حيث يرى أن بعض النصوص تنفتح للتحليل بعد نضج المحلل وبعضها ينغلق عليه حين يفقد ، بسبب الكيم أو النسيان قدرة الوصول إلى سياقاتها .

(٣٤٩م) حميد لحداني ، سحر الموضوع ، الدار البيضاء ١٩٩٠ ، ص ١٥ .

(٤٤٩م) غولدمان ، ص ٢٥ . وانظر : محمد مفتاح ، (أنا أشتغل ضمن إطار البنيوية الدينامية) ، حوار أجراه عبد الغنى أبو العزم ، ملحق نوال الثقافى ، العدد ٣٧٠ ، الدار البيضاء السبت ١٤ مارس ١٩٨٧ ، ص ٦ .

(٥٤٩م) انظر : حسين خمرى ، بنية الخطاب النقدي ، بغداد ١٩٩٠ ، ص ٤٧ .

(٥٠) انظر : الصكر ، ما لا تؤديه الصفة ، ص ١١٩ حيث تجرى معاينة نصية لقطع من مطولة السياب (المومس العمياء) يمثل دخول بائع الطيور إلى البغى) .

(٥١) جلال الخياط ، المثال والتحول في شعر المتنبي ، وحياته ، ص ٦٤ . وانظر : سعيد الزبيدي ، ص ٤٠ . وانظر : مرشد الزبيدي ، بناء القصيدة الفنية في النقد العربي القديم والمعاصر ، بغداد ١٩٩٤ ، ص ١٧ و ٢٠ . وانظر ويليك ، من مبادئ النقد ، ضمن كتاب عناصر النقد الأدبي ، ترجمة محمود الربيعي ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ٥٤ .

(٥٢) عبد الواحد لؤلؤة منازل النمر ، لندن ١٩٩٠ ، ص ١٧ .

(٥٣) عبد النبي اصطيف ، كليتيث بروكس وقضية النقد الجديد ، مجلة المعرفة ، العدد ٧٥ ، دمشق ، ٢-١٩٨٥ ، ص ١٨٥ .

(٥٤) أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم ، ج ٢ ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٣٨٩ .

(٥٥) ابن منظور : م ٣ ، مادة (نقد) ، ص ٤٢٦ .

(٥٦) نفسه .

(٥٧) انظر : لأنجلوا وسنيوبوس ، المدخل إلى الدراسات التاريخية ، ضمن كتاب النقد التاريخي - ترجمة عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٨٦ و ١٠٩ .

(٥٨) وهبة ، ص ١٥٦ .

(٥٩) عبد النور ، ص ٦١ .

(٦٠) محمد مندور ، النقد والنقاد المعاصرون ، بيروت ٢٠٠٠ ، ص ١٧٦ . ولقارنته بتعريف لانسون ، انظر : مندور ، النقد المنهجي ، ص ٤٠٨ .

- (٦١) انظر : مندور ، النقد المنهجي ، ص ٤١٢ .
- (٦٢) احسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ط ٢ ، عمان ١٩٨٦ ، ص ١٤ .
- (٦٣) انظر : أحمد الشايب ، أصول النقد الأدبي ، ص ١٤٥ .
- (٦٤) على جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الأدبي ، ط ٢ ، بغداد ١٩٨٣ ، ص ٣٤٠ .
- (٦٥) انظر : عناد غزوان ، التحليل النقدي والجمالي للأدب ، بغداد ١٩٨٥ ، ص ٨٥ . وانظر : سرحان ، ص ١٠ .
- (٦٦) زكي نجيب محمود ، في فلسفة النقد ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ١٢٢ . وانظر : غالى شكرى ، جورج بابل - النقد والحداثة الشريفة ، لندن ١٩٨٩ ص ٨٢ حيث يقول : « ان زكي نجيب محمود جند نفسه طيلة حياته الأدبية للأدب بمعنى نقد النص من داخله » .
- (٦٧) أبو العزم : حول تحليل النص والعلوم المجاورة ، أنوال الثقافى ، العدد ١٨٥ ، الدار البيضاء ٢٥ مايو ١٩٨٥ ، ص ١٢ .
- (٦٨) محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ٢٨٦ .
- (٦٩) مالك المطلبى ، الوصول الى الطريق ، مجلة الاقلام ، العدد ٤-٣ ، بغداد ١٩٩٣ ، ص ١٢٤ .
- (٧٠) روبرت سى هولب ، نظرية الاستقبال - مقدمة نقدية ، ترجمة رعد عبد الجليل حواد ، الملائكية ١٩٨٩ ، ص ١٨٢ .
- (٧١) محمد مفتاح ، النقد بين المثالية والدينامية ، مهرجان الربيع التاسع ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٣ .
- (٧٢) التناص ، دخول نص ما فى علاقات مع نصوص أخرى سابقة . ولتوضيح المفهوم ينظر : الفصل الثالث من هذه الرسالة ، ص ١٠٧ وما بعدها .
- (٧٣) عنانى ، ص ٢ .
- (٧٤) العيد ، في معرفة النص ، ص ١٧ .
- (٧٥) انظر : خمري ، ص ٤٧ .
- (٧٦) انظر : محمود البستاني ، في النظرية النقدية ، بغداد ١٩٧١ ، ص ٢١ .
- (٧٧) انظر : تودوروف ، نقد النقد ، ترجمة سامى سويدان ، ط ٢ ، بغداد ١٩٨٦ ، ص ٢١ ، حول القراءة التعليقية ، شولز ، البنيوية فى الأدب ، ص ١٦٣ .
- (٧٨) العيد ، ص ١٦ .
- (٧٩) فضل ، ص ٣٣ .
- (٨٠) عناد غزوان ، مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، بغداد ١٩٩٤ ، ص ٥٥ .
- (٨١) لحدادى ، ص ١٥ ، والتعريف لجوهانا ناتالى .
- (٨٢) يمنى العيد ، ممارسات فى النقد الأدبي ، ص ٥ .
- (٨٣) نفسه .

- (٨٤) العيد ، فى معرفة النص ، ص ١٦ .
- (٨٥) سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، الدار البيضاء ١٩٨٥ ، ص ١٤ .
- (٨٦) يوضح المخطط الآتى موقع كل من التطبيق والممارسة والتحليل على مستوى علاقة النظرية بالنص ، حيث تتصل الممارسة بدائرتى النظرية والنص .
- (٨٧) انظر : بارت ، درس السيميولوجيا ، ص ٦٢ وما بعدها .
- (٨٨) الأزهر الزناد ، نسيج النص ، بيروت - الدار البيضاء ١٩٩٣ ، ص ١٦٩ .
- (٨٩) ويدّى نخالف الرأى القائل : ان العرب لم يعرفوا النص « لفظاً ولا تعاملوا معه اصطلاحاً » . والقول لعبد الملك مرتاض ، نظرية ، نص ، أدب ، ثلاثة مفاهيم النقدية ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، النادى الأدبى بجدة ، جدة ١٩٩٠ ، ص ٢٧٢ .
- (٩٠) بارت ، درس السيميولوجيا ، ص ٦٠ ونشير الى أن مصطلح (البنية) عرف قبل البتويوية . انظر : شولز ، البتويوية فى الأدب ، ص ٥٥ .
- (٩١) بارت ، لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ ، ص ٢٤ .
- (٩٢) الشريف الجرجانى ، ص ٢٦٠ . ولا يخرج تحديد المعجمات الأدبية الحديثة للنص عن هذا المبنى . انظر : مجمع اللغة العربية ، ص ٦١٩ . وانظر : عبد النور ، ص ٢٨٢ .
- (٩٣) الشريف الجرجانى ، ص ٢٦٠ .
- (٩٤) نفسه ، ص ٢٦١ .
- (٩٥) انظر : ابن منظور ، مادة (نصص) ، م ٧ ، ص ٩٨ .
- (٩٦) يستدرك تمام حسان على مرتاض المتبنى تفسير (نص حديثاً : أى رفعه) . بدوله : ان الرفع هنا هو العرض والتوضيح . وهو أقرب الى معنى النص ووظيفته .
- (٩٧) سيد قطب ، النقد الأدبى ، بلا مكان ، د ، ت ، ص ٢٠٤ . وانطاق النصوص من مصطلحات القراءة الحديثة .
- (٩٨) انظر طه حسين ، فى الأدب الجاهلى ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٢٧ . ص ٢٤٣ - ٢٤٤ .
- (٩٩) سهير القلماوى ، النقد الأدبى ، ط ٢ ، القاهرة ١٩٥٩ ، ص ٥٨ .
- (١٠٠) نفسه ، ص ١٢ . ويدعو أحمد الشايب الى الاتصال بالنصوص مباشرة لتعرف حواصدها ، بصرف النظر عن قائلها أو عصرها . ينظر : أصول النقد ، ص ١٠٣ .
- (١٠١) انظر : على جواد الطاهر ، وراء الأفق الأدبى ، بغداد ١٩٧٧ ، ص ٩٨ .
- (١٠٢) الطاهر . وراء الأفق الأدبى ، ص ٩٦ .
- (١٠٣) أحمد كمال زكى ، النقد الأدبى ، ص ٧ .
- (١٠٤) مندور ، النقد المنهجي ، ص ٤٠٤ . ويشبه لانسون النص الأدبى بالنبذ الذى لن نعرفه أبداً بتحليله كيميائياً دون أن ندركه بانفسنا .
- (١٠٥) فاضل تامر ، الصوت الآخر ، ص ٣٥٧ - ٣٥٨ . وانظر : عبد الله الغذامى ، الخطيئة والتكفير ، جدة ١٩٨٥ ، ص ٥٣ وما بعدها .
- (١٠٦) انظر : سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص ١٢٢ - ١٢٣ .

- (١٠٧) انظر : بارت ، لذة النص ، ص ٦٢ .
- (١٠٨) أيفلتون . ص ١٢١ .
- (١٠٩) نفسه .
- (١١٠) سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ، مدخل الى أنظمة العلامات ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١٨ .
- (١١١) بوردع : ص ١٥٢ .
- (١١٢) طراد الكبيسى ، ملاحظات فى النص ، مجلة أفكار ، العدد ١١١ ، عمان حزيران ١٩٩٣ ، ص ٢٢ . وانظر : خالد الغربى ، النص ، مشروع تساؤل (مجلة الحياة الثقافية ، العدد ٦٤ - ٦٥ ، تونس ١٩٩٢ ، ص ٧ .
- وانظر : كيليلو ، الأدب والغربة ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ١٤ و ص ١٩ .
- (١١٣) فؤاد أبو منصور ، النقد البنيوي الحديث ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ٣٦٨ .
- (١١٤) زكريا ابراهيم ، مشكلة البنية ، القاهرة ، د . ص ٣٢ .
- (١١٥) انظر : ريكان ابراهيم ، نقد الشعر فى المنظور النفسى ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٤١ .
- (١١٦) انظر : كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية فى الشعر ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٩ . لكن أبا ديب يستعمل أيضا مصطلح : (البنية الدلالية) ، و (البنية الايقاعية) ولا يسوغ تعارضها مع وجود بنية القصيدة الكلية .
- (١١٧) نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ١٩٦٢ ، ص ١٩٩ .
- (١١٨) نازك الملائكة ، ص ٢٠٠ . ولقد وجدنا أن مصطلح (الهيكل) قد استعمله قبل نازك ، حسين مردان فى نقد ديوان (أباريق مهشمة) ، ويعنى به (الانسجام بين الصور) . انظر : حسين مردان ، مقالات فى النقد الأدبى ، بغداد ١٩٥٥ ، ص ٦٠ .
- (١١٩) نازك الملائكة ، ص ٢٠١ .
- (١٢٠) انظر : نفسه ، ص ٢٠٢ .
- (١٢١) نفسه ، ص ٢٠٧ .
- (١٢٢) زكريا ابراهيم ، ص ٣٣ . وانظر : عبد الله الغذامى ، الخطيئة والتكفير .. ص ٣٢ .
- (١٢٣) محمد عبد الهادى الطرابلسى ، تحليل أسلوبية ، تونس ١٩٩٢ ، ص ١١٥ .
- (١٢٣) سويدان ، فى النص الشعري ، ص ٢١٦ .
- (١٢٤) نفسه ، ص ٨٤ .
- (١٢٥) انظر : محمد لطفى اليوسفى ، فى بنية الشعر العربى المعاصر ، تونس ١٩٨٥ ، ص ٢٢ .
- (١٢٦) انظر : عبد الله الغذامى ، كيف نتذوق قصيدة حديثة ، مجلة فصول ، العدد الرابع ، القاهرة ، يوليو ١٩٨٤ ، ص ٩٧ .
- (١٢٧) انظر : مرشد الزبيدى ، ص ٢٥ .
- (١٢٨) انظر : الواد ، ص ٨ .
- (١٢٩) انظر : ثلج ، ص ٢٠٠ . وهو ينقلها عن أحمد مختار عمر .

- (١٣٠) انظر : الغريبى ، ص ٩ . وهو تقسيم مأخوذ عن دراسة تودوروف فى تحليل النص الأدبى . انظر ، تودوروف ، الشعرية ، ص ٣١ .
- (١٣١) عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعرى - دراسة تشريحية لقصيدة أنشجان يمانية ، بيروت ١٩٨٦ ، ص ٣٤ . وقد وضع حسين خمرى عنوانا مشابها لكتابه (فنية الخطاب النقدي) . ولكن تحديد مرتاض للبنية ليس جامعا . فالفحائص المورفولوجية لا تعنى سوى المزايا الصرفية . ولم يتقيد هو نفسه بهذا التحديد فى (تشريح) القصيدة . ونسجل هنا تحفظا على تحديده لمصطلح (الخطاب) لأنه لا يوافق الترجمة العربية لهذا المصطلح ومفهومه . انظر ادب كرزويل ، عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ، بغداد ١٩٨٥ ، ص ٢٦٩ . تعريف بالمصطلحات وضعه المترجم .
- (١٣٢) مرتاض : ص ٢٤ و ٣٦ .
- (١٣٣) انظر : عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبى فى نقد الشعر العربى ، عجمان - دمشق ١٩٩٢ ، ص ١٦٣ .
- (١٣٤) انظر : تودوروف ، الشعرية ، ص ٣١ .
- (١٣٥) انظر : جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولى ومحمد العمري ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ ، ص ١٠١ و ١٣١ و ١٥٨ .
- (١٣٦) انظر : امار الونسو ، (التفسير الأسلوبى للنصوص الأدبية) ، ترجمة على الشرع ، مجلة المهد ، ع ٣ - ٤ ، عمان ١٩٨٤ ، ص ٤٩ .
- (١٣٧) نرى هنا نزعة تكاملية ، يترقب عليها ابراز (كل) مستويات النص ، أو ما يتوفر فى النصوص المعادلة كلها .
- (١٣٨) اميرتوايكر : (القارئ النموذجى) ، ترجمة أحمد بوحسن ، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى ، الدار البيضاء ١٩٩٢ ، ص ١٥٨ .
- (١٣٩) انظر : جاك ديريدا ، الكتابة والاختلاف ، ترجمة كاظم جهاد ، الدار البيضاء ١٩٨٨ ، ص ٥١ .
- (١٤٠) انظر : ايفلتون ، النقد والأيدولوجية ، ص ٦٠ و ص ٨١ .
- (١٤١) جيراز جينيت : مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، ط ٢ ، بغداد ٢٠٠٠ ، ص ٩٠ .
- (١٤٢) انظر : فان ديجك ، ص ٦٩ - ٧٧ .
- (١٤٣) سمويل ر. ليفين : البنيات اللسانية فى الشعر ، ترجمة الولى محمد ، والتوزانى خالد ، الدار البيضاء ١٩٨٩ ، ص ١٥ .
- (١٤٤) ١٠١ رتشاردن : مبادئ النقد الأدبى ، ترجمة مصطفى بدوى ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ١١٢ . وينظر : خالد سليمان ، فى الايقاع الداخلى ، مهرجان المريد العاشر ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٢٥ .
- (١٤٥) بييرجيرو : علم الدلالة ، ترجمة منذر عياشى ، دمشق ١٩٨٨ ، ص ١٦ .
- (١٤٦) انظر : ابن منظور ، مادة (دلل) . فالدلالة من معانيها الهدى والتسديد والاستدلال . م ١١ ، ص ٢٤٨ .
- (١٤٧) انظر : الواد ، ص ٨٦ ، وينظر : محمد كنون الحسنى ، (جمالية التلقى) ، مجلة الموقف ، العدد ١٣ - ١٤ ، الدار البيضاء ١٩٩٢ ، ص ٣٧ .

- (*) أعنى بالقارئ الخاص : صنفا محددا من القراء ذوي الخبرة ، والكفاءة والمؤهلين للتفاعل مع المقروء .
- (١٤٨) حسن حنفى ، (قراءة النص) ، مجلة ألف ، العدد ٨ ، القاهرة ، ربيع ١٩٨٨ ، ص ١٥ .
- (١٤٩) انظر : أبرامز ، ص ٤٩ .
- (١٥٠) انظر : الحسينى ، ص ٣٧ .
- (١٥١) انظر : الصكر ، مالاتوديه الصفقة ، ص ١٣٢ .
- (١٥٢) شكوى المبخوت ، جمالية الالفه - النص ومقتليه فى التراث النقدي ، تونس ١٩٩٢ ، ص ٩ .
- (١٥٣) رشيد بنحدو ، (قراءة فى القراءة) ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ٥٩ ، بيروت ١٩٨٨ ، ص ١٣ .
- (١٥٤) ت . س . اليوت ، فائدة الشعر وفائدة النقد ، ترجمة يوسف نور عوض ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٢٨ .
- (١٥٥) انظر : جان بول سارتر ، ما هو الأدب ؟ ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ١٩٦١ ، ص ١٢٠ .
- (١٥٦) انظر : فضل ، علم الأسلوب ، ص ٢٣٣ - ٢٣٥ .
- (١٥٧) انظر : فولفغانغ آيسر ، (النص والقارئ - مقابلة) ، ترجمة محمد درويش ، مجلة الاقلام ، العدد ١ - ٢ ، بغداد ١٩٩٢ ، ص ١٣٣ .
- (١٥٨) وليم راى ، المعنى الأدبى من الظاهراتية الى التفكيكية ، ترجمة يوثيل يوسف - ريز ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ٤١ .
- (١٥٩) نفسه : ص ٦٢ .
- (١٦٠) ميكائيل ريفاتير : معايير تحليل الأسلوب ، ترجمة حميد لحداني ، الدار البيضاء ١٩٩٣ ، ص ٨ . وقد يسمى (القارئ الصحيح أو المثالى) . ينظر : الغذامى ، الحطيئة والتكفير ، ص ٨٠ .
- (١٦١) رأى : ص ١٧ . وتفترض القصيدة عنده أن يكون الوعي دائما وعى شئ ما وأن نعه الفعل الذى يقصد به الفاعل موضوعا أو يتخيله ويتصوره .
- (١٦٢) أدونيس (على أحمد سعيد) ، سياسة الشعر ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ٥٥ .
- (١٦٣) عبد القادر الرباعى (تشكيل المعنى الشعرى) ، مجلة علامات فى النقد ، ج ٧ ، جدة مارس ١٩٩٣ ، ص ١٠٣ .
- (١٦٤) محمد مفتاح ، التلقى والتأويل ، الدار البيضاء ١٩٩٤ ، ص ٨٦ . وينظر : ثامر ، ص ٢٥٠ .
- (١٦٥) ينظر : ريفاتير ، (سيميائيات الشعر) ترجمة محمود منقذ ، مجلة شؤون أدبية ، العدد ٢ ، الشارقة ١٩٨٧ ، ص ٣٠٩ .
- (١٦٦) ينظر : عدنان خالد ، ص ٤٤ .

- (١٦٧) محمد الطعان ، (بنية النص الكبرى - إيقاعية التراكيب والمقاطع) ، مجلة كتابات معاصرة ، العدد ١٩ ، بيروت ١٩٩٣ ، ص ٨٧ .
- (١٦٨) أفنان القاسم ، (نسف النظام الكودى) مجلة كتابات معاصرة ، العدد ٢١ ، بيروت ١٩٩٤ ، ص ١٢٦ .
- (١٦٩) ريفاتير ، سيميائيات الشعر ، ص ٣١٥ .
- (١٧٠) انظر : نفسه ، ص ٣٠٨ .
- (١٧١) انظر : شولز ، البنيوية فى الأدب ، ص ١٦٣ . وينظر : الغدامى ، الخطيئة والتكفير ، ص ٧٥ و ١٣٠ .
- (١٧٢) انظر : تودوروف ، المبدأ الحوارى - دراسة فى فكر باختين ، ترجمة فخرى صالح ، بغداد ١٩٩٢ ، ص ١٣٨ .
- ولتأكيد القراءة الحوارية يرى تودوروف أن النقد ما عاد يتحدث عن المؤلفات بل يتحدث معها . وهو النقد الحوارى أو لقاء صوتين ، ينظر : تودوروف ، نقد النقد ، ص ١٤٧ و ١٤٨ .
- (١٧٣) انظر : لحمدانى ، ص ١٦ .
- (١٧٤) انظر : كولدمان ، ص ٢٤ .
- (١٧٥) من أكثر نقادنا العرب تأثرا بهذه الإجراءات البنيوية التكوينية : بمعنى العيد ، وفاضل ثامر ، ومحمد بنيس .
- انظر : ثامر ، ص ١٥ الذى يسمى منهجه (سوسيو - شعرى) . وانظر العيد ، فى معرفة النص ، ص ٣٩ . وانظر : محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ٢٥ و ٢٧ .
- (١٧٦) انظر : الفصل الثانى من هذه الرسالة ، ص ٥٠ .
- (١٧٧) نصر حامد أبو زيد ، اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ط ٢ بيروت ١٩٩٢ ، ص ١٣ .
- (١٧٨) نفسه : ص ٢٧ .
- (١٧٩) مصطفى ناصف ، نظرية المعنى فى النقد العربى ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٢٦١ .
- (١٨٠) بير ماشيرى ، (الشرح والتأويل) ، ترجمة ع ، الموسوى ، جريدة أنوال ، العدد ١٢٥ ، الدار البيضاء ٧ يوليو ١٩٨٤ ، ص ١١ .
- (١٨١) نورثروب فرائى ، تشريح النقد ، ترجمة محمد عصفور ، عمان ١٩٩١ ، ص ٩٣ .
- (١٨٢) ناصف ، ص ٥٨ ، وانظر : نفسه ، ص ٧٢ حول الماهية فى تحليل بعض القدماء للشعر .
- (١٨٣) الشريف الجرجانى ، ص ٥٢ .
- (١٨٤) نفسه .
- (١٨٥) إدوارد سعيد ، (العالم ، النص ، والنقد) ، ترجمة راتب حورائى ، مجلة العرب والفكر العالمى ، العدد ٦٦ ، بيروت ربيع ١٩٨٩ ، ص ١٣٦ .

- (١٨٦) نفسه : ص ١٣٦ .
- (١٨٧) أبو زيد ، اشكاليات القراءة ، ص ٢٢ .
- (١٨٨) كيليطو ، (مأوى التراث الظليل) ، ص ١١٢ .
- (١٨٩) بول هونادى ، ما هو النقد ؟ ترجمة سلافة حجاوى ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ١٤٩ .
- (١٩٠) انظر ، أدونيس ، كلام البدايات ، بيروت ١٩٨٩ ، ص ٢٧ .
- (١٩١) عناد غزوان ، التحليل النقدي والجمالى للأدب ، ص ٤٧ . ويضيف شروطا
- (١٩٢) شولز ، السيمياء والتأويل ، ص ٧٧ .
- منها الذكاء وبعد النظر والصبر والتأمل العميق فى اللغة .
- (١٩٣) عبد الكريم حسن ، الموضوعية البنيوية دراسة فى شعر السياب ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٣٥ .
- (١٩٤) شولز ، السيمياء والتأويل ، ص ٦٨ .
- (١٩٥) الربيعى ، ص ١٥٩ .
- (١٩٦) أندريه - جاك ديشين ، استيعاب النصوص وتأليفها ، ترجمة هيثم لمع ، بيروت ١٩٩١ ، ص ٢٠ .
- (١٩٧) الربيعى ، ص ١٠٠ . ومصطلح (البؤرة) أو (المولد) لدى ريفاتير فى سيميائيات الشعر ، ص ٣١٥ .
- (١٩٨) انظر ، ضيف ، ص ١١٩ ، والبستاني : ص ١٠١ .
- (١٩٩) انظر ، العيد ، ممارسات فى النقد ، ص ٦-٧ .
- (٢٠٠) يستعمل الغدامى هذه المصطلحات أيضا ويجريها فى تحليلاته . ينظر : الغدامى ، الخطيئة والتكفير ، ص ٨٩ .
- (٢٠١) محمد مفتاح ، (المنهاجية ٠٠) ضمن كتاب قضايا المنهج فى اللغة والأدب ، ص ١٨ .
- (٢٠٢) انظر ، الشمعة ، ص ١٤ .
- (٢٠٣) انظر : مرسل ، ص ١١ ، ومقترحها لعرض وجوه النص الثلاثة : الدلالى ، اللفظى ، النحوى . وانظر : كمال أبو ديب ، فى الشعرية ، بيروت ١٩٨٧ ، ص ٢٠ . حيث يقيم شعرية . النص على مبدأ (الفجوة ٠٠ مسافة التوتر) وهما مصطلحان وردا فى نقد القراءة والتلقى . انظر . رأى ، ص ٤٦ - ٤٧ .

الفصل الثاني

أنماط تصميم المنتج والمستطيل

المرحلة الوسطى

قبل أن يطلع فريق من النقاد العرب المعاصرين على مناهج النقد الحديثة ، ويطبقوا قواعدها فى تحليلاتهم النصية ، ظهرت محاولات كثيرة تمثل مرحلة وسطى ، بين بدايات التحليل ، وبواكيره الأولى التى كان من بينها تحليلات مدرسة الديوان ، والمهجرين ، وجماعة أبولو ومعاصريهم ، وبين الاتجاه التحليلي المنطلق من نظرية نقدية ورؤية منهجية مسماة وموصوفة فى خطواتها وأهدافها .

وقد تميزت هذه المرحلة الوسطى ، بالمحافظة على قراءة النص أبياتا تنتظمها فكرة موحدة ، وموسيقى خارجية مجسدة بالوزن والقافية . مع مؤثرات رومانسية فى الغالب ، أو دعوات مضمونية تعرض محتوى النص ومغزاه .

ومن بين هذه التحليلات ، تبرز جهود أنور المعداوى الذى حاول تطبيق مفاهيم خاصة بالأداء النفسى . ففى الشعر تمتزج « التجربة الفكرية بالتجربة الشعورية ذلك الامتزاج الذى تتعادل فيه النسب الفنية » (١) . وطبق مفاهيمه على ثمانى قصائد لعلى محمود طه ، مجترحا مصطلحات لم نعهد لها فى علم النفس ، أو المنهج النفسى التحليلي . ومن بينها الذبذبة الفكرية ، والمغالطة العاطفية ، والمراقبة الحسية والمراقبة النفسية (٢) .

لقد كان النص مناسباً لبسط أفكار الناقد وتطويرها . فكانت تحليلاته تطبيقاً عملياً لأفكاره وتصورات ، فلا يظل للنص وجود مستقل ، أو قيمة ذاتية .

ومما يحمده للمعداوى ، اهتمامه بما يصاحب القصائد المحللة من تمهيد يضعه الشاعر ، أو مدخل يسبق قصيدته . فيشتق - مثلاً - من تمهيد على محمود طه لقصيدة (الموسيقية العمياء) سلة ثنائية بين « الوجود الداخلى والوجود الخارجى ، بين الصورة التى فى النفس والصورة التى فى الحياة » (٣) . ويتابع المعداوى تحليلات هذه الثنائية فى مقاطع القصيدة مقطعا مقطعا ، ولكنه لا يهتم بأى عنصر من عناصر النص عدا الفكرة .

أما المثال الثانى لهذه المرحلة ، فهو الناقد مصطفى عبد اللطيف

السحررتي ، الذي عرف برعايته المحرلات الجديدة ونشجيعها في اطار
رابطة الادب الحديث (٤) . فقد كان كتابه (الشعر المعاصر على ضوء
النقد الحديث) الصادر أواخر العقد الخامس تمهيدا حقيقيا للانتقال
المنهجية . فالسحررتي يفيد في تحليلاته من مفاهيم النقد الجديد ويقتبس من
اليوت ومانيو أرنولد وهربرت ريد وشعراء السريالية ، ويولي الأشكال عناية
خاصة ، ويتأمل صلة الموسيقى الشعرية بالفكرة والانفعال والتجربة
الشعرية عامة ، مطبقا ما سماه « النقد الفني » (٥) من دون التقييد بقواعده
لأنه يمزج البواعث النفسية والسيرة بالتحليل الفني . ويقف وقفات
موجزة في التحليل ، لأنه منشغل في المقام الاول بوضع القواعد النظرية
لمنهجه .

ويكشف محمد مندور في مقدمة كتابه (في الميزان الجديد) ، عن
تأثره خلال دراسته في فرنسا ، بما سماه « المنهج الفرنسي في معالجة
الأدب ، وهو ما يسمونه تفسير النصوص . فالتعليم في فرنسا يقوم في
جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب وتفسيرها
والتعليق عليها . وفي أثناء ذلك يتناول الأساتذة النظريات العامة والمبادئ
الأدبية واللغوية بالعرض عرضا تطبيقيا تؤيده النصوص المشروحة » (٦) .
لكن مندور لا ينقل هذا المنهج نقلا تاما . بل يكيّفه ليلائم النصوص
العربية ، ولا يقيد تحليله بالنص نفسه بل يعمد الى الموازنات أو النقد
المقارن ، ويعرض قضايا فنية عامة في أثناء التطبيق كالأساطير ، وفن
الأسلوب ، والادب الواقعي وما الى ذلك (٧) .

أما منهجه الخاص في تطبيقاته النقدية فيسميه (المنهج الفقهى)
ويصفه بأنه : « منهج ذوقي تأثري » (٨) وليسوغ انطلاقه من الانطباع
العام والتذوق ، ينفي عنه النزوات التحكمية ، ويرى ان الذوق « راسب
عقلية وشعورية نستطيع ابرازها الى الضوء وتعليلها » (٩) ، مع الاستعانة
بالمعرفة الأدبية اللغوية أولا ، و ببعض الدراسات النفسية والاجتماعية
والأخلاقية والتاريخية ، شرط ألا تغطي على دراسة الأدب فنا لغويا ، لأن
مندور يناصر استقلال الأدب عن غيره من العلوم ويفرض اقحامها
عليه (١٠) .

يرى مندور أن دراسة الأدب تقوم أساسا على تذوق النصوص ،
وقد دعا الى تحقيق النصوص المدروسة أولا ، والتأكيد من استقامة وزنها
ان كانت شعرا . وبهذا يتضح لنا وقوع مندور تحت أكثر من مؤثر ،
على رأسها المنهج اللانسوني ، الذي شاع في تعليم الأدب الفرنسي وشرح
نصوصه ، وبرز في تأكيد أهمية (تحقيق النصوص) الذي عدّه لانسون -
تأثرا بالنقد التاريخي - من أهم ما يجب أن يقوم به دارس الأدب قبل

إنجاز دراسته (١١) ، ومندور متأثر بالرومانسية ودعوتها الى إبراز
الشعور والذوق ، وبدعوة النقد الجديد الى استقلال الأدب عن منهجيات
العلوم الأخرى .

ولا يفوتنا اختلاط المصطلحات أيضا . فالتطبيق يوصف لدى مندور
بأنه منهج ، ويختلط الشرح بالتعليل والتفسير ، والذوق بالمعرفة .

لكن تحليلات مندور لنص (أخی) لميخائيل نعيمة ، و (يانفس)
لنسيب عريضة ، تعد من أمثلة النقد التأثري المنطلق من النص لبناء مقالة
نقدية يختلط فيها الذوق بالمعيار التقويمي ، والشرح بالتحليل ،
والانطباع بالمقياس الفني . وقد استند التحليل الى مفهوم (الشعر
المهموس) (١٢) الذي دعا اليه مندور ، ودافع عنه ، مقابل رفض
(الشعر الخطابي) . والهمس لايعنى الضعف ، بل هو قوة تصدر صادقة
من النفس ، واحساس بتأثير عناصر اللغة في تحريك . النفوس .
فللهمس اذن ركيزتان : الأولى - تتصل بالشاعر وانسانيته ، والثانية -
تنبنى على الأولى فتحرك مشاعر القارىء .

ولما كانت قصيدة (أخی) مبنية على نظام المقاطع المستقلة في توزيعها
الكتابي ، فقد حللها مندور مقطعا مقطعا معلقا وشارحا ، رابطا بين
المقاطع ، ناثرا أفكار النص ، منتهيا ، كما ابتدأ بالقول : ان القصيدة
من « الشعر الانساني الذي نهتز لنغماته » (١٣) . وهي مثال للشعر
المهموس لديه .

أما تحليله لنص نسيب عريضة (وهو مهجرى كنيمية) ، فقد
تصدى فيه لقضايا نقدية محددة ، افتقدناها في تحليله السابق . فمندور
يعرض هنا لقضايا فنية مهمة ، يذكرها في صدر دراسته منها : « الغموض
والوضوح ، ومنها مشكلة العبارة ، وما يأخذ البعض ظلما على شعراء
المهجر ، من هلهلة النسيج ، ثم ان فيها اشارات كثيرة الى نظريات فلسفية
معروفة ، ومع ذلك استطاع الشاعر بقوة احساسه ، وروعة صورته أن
ينجو بها عن استواء الأفكار المجردة » (١٤) . ويقرر أولا أن القصيدة
حديث يخاطب به الشاعر نفسه :

يانفس مالك والاني ؟ تتألمين وتؤلمين !٩

عذبت قبي بالحنين وكنتمه ماتقصدين .

ويتأمل السؤال في البيت الأول ويتفحص مدلوله ، ويصل الى فكرة
فلسفية مؤداها أن الجسم سجن للنفس ، وينتقل الى موسيقى القصيدة
مفررا أن شعراء المهجر « قد جددوا موسيقى الشعر العربي تجديدا يستحق

أن نطيل فيه النظر « (١٥) . وينجح مندور في تبين الايقاع الشعري الخاص بالمقطوعة التي استخدم فيها الشاعر تفعيلة (الكامل) مجزؤا على وفق وحدة المقطوعة ، لا وحدة البيت . « وكل وحدة تتكون من ثماني تفاعيل تسيل الى أن توقفها القافلة النونية الساكنة » (١٦) .

والتفت مندور الى امتزاج التفعيلات ، وتنوع القوافي ودعاء :
الموجات النفسية المتجددة . . أو موسيقى الاحساس (١٧) .

ثم نظر في الفاظ القصيدة ، وصورها ، ومعانيها وأفكارها الفلسفية والعاطفية ، لينتهي الى اعلان الاعجاب التام بمنهج الشاعر ، وبمنهج المهجريين الشعري عامة ، مفسرا نزوعهم التصويري بجمال بيئتهم ، وأنه مبعث (الهمس) في شعرهم ، الى جانب غربتهم ونظرهم في الثقافات الغربية .

لقد أصبحت النصوص محاريب ، يؤدي فيها مندور ابتهالات الاعجاب والاستحسان ، امتثالا لنزعته التأثرية ، وتشبيها لمفهوم (الشعر الهموس) الذي لا نتفق مع من وصفه بأنه تعبير غامض أكثر منه مصطلحا دقيقا (١٨)، وان اتفقنا معه حول المؤثر الرومانسي في توليده ، واطلاقه « معيارا لكل شعر عظيم » (١٩) . فللهمس شروط ولوازم بينها مندور بوضوح . ومندور في تحليلاته يتهم بأنه « يضل الطريق حينما يحاول الامساك بالسمة المميزة للشعر بسبب ميله الى التأثرية في صياغتها القديمة » (٢٠) . وبأن نقده « لا يخلو من انتقائية . فعلم النفس يجاور تاريخ الأدب ، والتفسيرات الاجتماعية تقاطع التقييم التأثر » (٢١) .

ولانرى تلك التهم صحيحة ، فيما قرأنا له من تحليلات . لأنه ينطلق من مفهوم خاص للشعر ، يشبهه عبر التطبيق . ويستفيد من نوعي المعرفة : الأدبية والعلمية ، بلغة انفعالية يتخللها الشرح والتعليق .

ولم نجد في خطوات التحليل التي يتبعها ، أية عناية خاصة بحياة الشاعر وفلسفته ، طبقا لما رأى بعض النقاد (٢٢) ، وان وافقناهم على تشخيصهم الخاص بإيراد أحكام عامة عن أسلوب الشاعر ، وإبراز الموضوعات الأساسية في النص (٢٣) .

وفي منتصف العقد السادس ، يقدم احسان عباس مثالا للنزوع النصي في تحليل شعر البياتي ، من خلال الصورة خاصة . فيرى أن قصيدته (سوق القرية) لم تزد عن أن تكون صورة ، تؤدي فيها اللفظة احياء من جهات متعددة (٢٤) . ويقارنه بشعر المدرسة التصويرية التي ينثر شعرها أجزاء الصورة داخل الإطار الكبير ، الذي يحتويه منظر الزقاق في قصيدة واحد منهم ، كما يصنع البياتي في تجميع أجزاء الصورة

داخل اطار السوق فى قصيدته المستمدة من الواقع أيضا ، والمبالغة فى واقعيته الى حد مجافاة الذوق المرفه المترف . فهى تذكر القمل والجرذ والحشرات الوضيعة .

وفى باب (اضطراب الصورة) يحلل احسان عباس قصيدة (الحرير) لكونها « أوضح مثل على المعجز فى الأزدواج ، وعلى طغيان جزء من الصورة على سائر أجزائها » (٢٥) . وأجد الناقد فى كتابه الذى وضع له عنوانا جانبيا هو (دراسات تحليلية) ، قد جعل التحليل تابعا للنشخيص النظرى . وهذا يتضح فى ما اخترناه من تحليله للصورة فى الأسطر السابقة . وينساق فى تحليل قصيدة (الحرير) الى تلخيص موضوعها أولا . وهو (تحرر المرأة) ، ويقوم بتثبيت مرجعها الخارجى الذى سماه الجانب الدقيق والواقعى من (حياة الشرق) ، وأخذ يحاكم صورها على هذين الافتراضين ، مستنتجا أن الشاعر كان مزدوج النظرة الى المرأة : حرة مرة ، وجارية أخرى ، لأنه سماها شهرزاد ، وتحدث عنها بشهوانية المحب ، وعبودية المجتمع . مما ولد تناقرا فى أجزاء الصورة . أدى الى ضعفها (٢٦) .

ان حماسة الناقد للشعر الجديد (الحر) لم تفقده شرط (الموضوعية) الذى وعدنا به فى مقدمة كتابه . لكنه افترض قرب شعر البياتى القائم على الصورة المجزأة ، من شعر المدرسة التصويرية التى تزعمها ازرا باوند (٢٧) ، وأخذ يحلل القصائد بهذا المعيار النقدي ، الذى لم يستلهم ضوابط البلاغة فى دراسة الصورة ومكوناتها (٢٨) .

وفى عام قريب من زمن صدور كتاب احسان عباس ، جمع الشاعر العراقى حسين مردان ، ثلاثا من دراساته التطبيقية (منها اثنتان عن الشعر) ، ونشرها فى كتاب ، وجدنا أنه يمثل المرحلة الوسطى فى التحليل النصى المنطلق من بنية العمل ، ولكن بتجزئة الأبيات ، والدخول الحر الى القصيدة دون تنظير ، أو تحديد للمصطلح . وتختلط فيه السخرية والتجريح ، بالنقد والتقويم . ففى تحليله لقصيدة الجواهري (اللاجئة فى العيد) يبدأ معترفا بخطورة موضوع هذه القصيدة ، ليصل الى حكم اجمالى قاس يسبق التحليل ، مؤداه أن الشاعر « سقط فى قصيدته هذه سقوطا شنيعا ، أزعج حتى المعجبين به والمتحمسين لنبوغه ، اذ لم يوفق فى عرض الموضوع عرضا مثيرا » (٢٩) . نافيا صفة الفن عن القصيدة ، بسبب موضوعها الظرفى (السياسى) ، فهى « لاقيمة فنية لها على الاطلاق . كأكثر شعر المناسبات » (٣٠) . ولا شك فى أن فهم مردان للشعر متقدم ، اذ يرى أن الشعر ليس وسيلة للإصلاح . لكن محاكمته لقصيدة الجواهري ، تشعشع القارئ بأنه يبحث عن أدلة ادانة ، ولا يعرضها بموضوعية ،

أو يناقشها ، فى الأقل ، أو يسوغها نظريا . بل يطلق أحكاما ذوقية قاطعة . فالاستهلال يصفه بأنه سردي سطحي ، والوصف يبعث على السأم ولا معنى له (٣١) .

أما تحليل الأبيات فيخضع لنظرة جزئية ، نذكرنا بالنقد اللغوى القديم . فالشاعر لا يستريح لبعض الألفاظ ، ويسمح لنفسه باقتراح صياغات بديلة لأبيات الجواهرى ، ويهزأ بصورة ومعاينة . ويعلق على هذه أبيات تعليقا عابرا من دون تحليل ، أو ورقة فنية . وربما كان ما فعله مردان ، اقرب الى نقد جماعة الديوان والزهاوى لشعر شوقى ، مع تأكيد مردان تميز الشعر فى تناول الموضوعات على نحو غير مباشر ينأى به عن النثر .

ويعد مردان سباقا فى الدعوة الى هذا المنحى ، فى المرحلة التى سادت فيها مفاهيم ساذجة عن الالتزام فى الشعر ، وتسخيره لكى يكون خطيبا وتابعا للموضوعات اليومية المباشرة . « ومن آرائه النقدية التى تمس قصائد دعاة الإصلاح بالشعر ومن ماثلهم حين لجأوا الى المعنى الواضح المباشر وصدروا فيما ينظمون عن شخصية الداعية المصلح الموجه ، أنه يرى ذلك المعنى الواضح الفاضح لا يجدى فى عالم الشعر الحديث ، ومحاولات التجديد التى رافقته » (٣٢) . ولكن مردان لم يهتئ لنفسه عدة كافية فى مجال التنظير ، لتسعه فى تطبيقاته وتحليلاته التى كانت قليلة ، لا تكفى لتمييز تيار أو اتجاه أو أسلوب نقدي خاص .

النقد الفنى المنهجى

لعل المفارقة الأولى فى عد الانطباعية (التأثرية) منهجا نقديا ، تكمن فى أن هذا الاتجاه « فى أصله غير منهجى » (٣٣) . ولدينا ما يؤيد هذا الرأى فى تاريخ النقد ونشأته الأولى ، فنجد أنه بدأ انطباعيا بمعنى الاحتكام الى فطرة الانسان ، وتلقائية انطباعه الأولى حول ما يقرأ أو يسمع من دون تحليل ، أو رجوع الى قواعد أو قوانين نظرية . عدا ما يخلفه النص فى نفسه من أثر . وبهذه الذاتية فارقت الانطباعية برد فعل قوى ، مناهج النقد القائمة على الموضوعية والعلم ، وانتهجت سنة أدبية فنية فى التعبير عن الأثر والانطباع ، حتى غدا النقد أدبا صرفا يضاهى النص المنقود . ويشئى مقالة هارعة حوله .

وإذا كان الانشاء والذاتية ومجافاة القواعد من أبرز ما ينسب الى الانطباعية النقدية من مثالب ، فإن وقوفها ضمن دائرة النص ، ورفضها القواعد الخارجية غير المنبثقة منه ، تقربها من روح النص وجوهره وتنقلها الى ممارسة التحليل النصى سبيلا لإعلان الانطباع والتأثر والذوق

الفنى ونقل لذة الحواس بالقراءة وانعكاس الأثر المقسوء من خلال النقد (٣٤) . وهذه المهمة لا ينجزها الا ناقد ذو موهبة وحس نقدى نافذ (٣٥) تنوب مزاياها عن غياب القواعد والمقاييس . فتعين الناقد على الرقى الى النص المحلل، وإدراك حصائصه الفنية ووصف احساسه بازائها ، من دون ان يلزم نفسه بإشراك قارئ النقد فيما توصل اليه ، لأنه لا يرصد الا ذاته داخل النص والتفسير أثر النص فى نفسه .

اننا نستطيع أن نعد فى نقدنا العربى المعاصر (نقادا) ذوى نزعة انطباعية فطرية ، لكننا لانلمس مظاهر نقد انطباعى منهجى ، لان مجافاة القواعد والقوانين والأطر لا تبلور نقدا ، وان أفرزت نقادا يتعددون بعدد ما يكتبون أو بعدد ما يمكن أن يكتب حول النصوص ، ماداموا يعدون كتابة الشعر أصلا ، تمثيلا للانطباع أو التأثير بالأشياء والموضوعات . وهكذا ينبع النقد فى ذاتيته ، ما فى الشعر نفسه من ذاتية . فالانطباعات « تستطيع وحدها أن تستخدم نقطة انطلاق فى التقدير النقدى كما فى الابداع نفسه » (٣٦) .

ان الناقد الانطباعى يتذبذب بين تلبية نداء تأثيره بالنص ، والمدخل الذى يختاره له النص وأثره فيه . فالتعويل على الانطباعات يوقع المحللين فى أسر قراءاتهم الاول وردود أفعالهم الحسية ، مما يعمق شعورنا بأن الانطباعية « رد فعل طبيعى لتشدد الآخرين فى إخضاع الأدب للعلم الصرف أو لقوانين وقواعد خارجية » (٣٧) . لكن ذلك قد يخرج النقد من التحليل الى انشاء مقالة أدبية . فقد حذر النقاد (٣٨) من أن انصراف الانطباعيين الى وصف الأثر عن تحليل النصوص ، وغياب السند النظرى الواضح ، يفسح المجال للذوق والرأى غير المدلل ، الى جانب الاهتمام بأنواع خاصة من النصوص ، أو القمم الأدبية التى تلبى ذوق الناقد . ويتهم النقاد الجماليون بأنهم « بلاغيون مدرسيون استقروا ذاكرتهم الجمالية واستخلصوا منها مثلا أعلى ثم استنبطوا من هذا المثل قواعد قيموا بها الحداثة » (٣٩) . وهذا المثل الأعلى قاد الانطباعية الى « شكل جديد من أشكال الرومانتيكية » (٤٠) . بالرغم مما تنطوى عليه من نزعة فنية خالصة ، ومحاولة بعض معتنقيها تنظيم الانطباع والتحذير من اطلاق الأحكام السريعة ، أو تكوين الآراء على نحو منفصل من دون ربطها بوحدة القصيدة (٤١) .

لقد وقعت القراءات الفنية والجمالية المتحررة من القواعد المنهجية ، فى خطأ « التحيز والتسرع » (٤٢) . وفى وهم الاحاطة بالنصوص من دون تكرار القراءة والنظر فى عناصر النص ومكوناته . فلا يظل من قياس نقدى سوى إخضاع تحليل الشعر الى أذواق النقاد (٤٣) ، وهى متغيرة

ومستجيبة لظرف خاص أو مؤثر عابر . ولما كانت التأثرية ، أو الانطباعية . خلوا من القواعد والمعايير الواضحة ، وليس فيها أبعاد نظرية مقننة ، فانها تتسع ليندرج فيها كثير من التحليلات ذات النزعة الفنية المتجهة الى النصوص بحرية ، وان لم تع كونها تعمل نقديا ضمن الانطباعية ، التي لا تتضح فيها أسس منهجية صارمة ، شأن سواها من المناهج .

ففى تحليل محمد النويهي لقصيدة صلاح عبد الصبور (أغنية من فيينا) ، لانعثر على مدخل شعري بالمعنى الفنى ، بل يلامس الناقد النص من زاوية العلاقة بين الرجل والمرأة ، وتفرع ثان لهذه العلاقة بهيئة ثنائية أيضا ، تقابل الروحانية والحسية .

يبدأ الناقد تحليله محاولا تحديد التجربة ، أى البحث عن مرجع فى الواقع الخارجى يفسر على أساسه الواقعة الفنية وما يجرى داخل النص من ترميز لتلك العلاقة . فيقسم القصيدة على قسمين كبيرين : التجربة التى يصفها بأنها عابرة أو « لقاء عارض بين المتحدث العربى وبين امرأة أوربية كان المتحدث فيها غريبا يشعر بالوحدة الموحشة » (٤٤) . ثم النهوض من السرير والنزول الى الطريق وافتراقهما . وينقسم كل قسم على موجات متعاقبة فكرية وانفعالية (٤٥) .

وعلى أساس هذا الأثر الذى خلقته القصيدة فى نفسه ، يحلل النويهي النص واصفا التجربة بالصدق ، والشاعر بالجرأة والشجاعة ، والقصيدة بالنظافة . وهى أحكام أخلاقية مصدرها الذوق والحدس والانطباع . ويصدر الناقد أحكاما أخرى تتصف بالحماسة الانشائية منها قوله « هذه لاشك درة درر شعرنا الجديد » (٤٦) . ويعلق على النص تعليقات جزئية منها عدم ارتياحه لتسمية الغرفة : عشا ، لما فى المفردة من رومانسية ، ووصف القبلة بأنها مفهومة لأنها مبتذلة مطروقة . وينتهى التحليل متأملا نهاية القصيدة وما توحىه من ظلال معنوية . ولا تفوت الناقد الإشارة الى بحر الرجز الذى جاءت عليه القصيدة ، ونظام قافيتها المتنوعة ، وأثرهما - البحر والقافية - فى إيصال الفكرة .

ونرى فى هذا التحليل تجسيدا لحرية الناقد الفنى وشمولية تحليله ، الى جانب اضطراب المصطلح النقدي وعدم ثباته أو اطراده ، الأمر الذى حاولت نازك الملائكة تجنب الوقوع فيه ، وهى تحلل قصائد مختارة لعل محمود طه .

تخبر نازك قارئها ، بأن اختيار القصائد المحللة لايعنى كونها « كل القصائد الجيدة ، وانما نريدها مختارات تقتصر عليها لضيق المقام ، والأمثلة المعدودة تغنى بالإشارة والتمثيل على الكثرة الغالبة » (٤٧) .

ونازك تعنى بتصميم النصوص المحذلة ، فتتأمل عنوان النص وصلته بالمتن ، والافتتاح وأثره فى التمهيد لدخول القارئ الى جوه ، وتطلع نازك قارتها كثيرا باحسام معيارية كالقول : تصيده جميلة كاملة ، أو متميزة (٤٨) « تفوق سائر قصائده » (٤٩) ، وتبحث عن مصادر الجمال والتميز والتفوق ، فنراها فى الفكرة أولا ، وفى الصور المعبرة عنها ثانيا ، وفى المفردات المنتقاة ثالثا . وتلجأ - مثل النويهي - الى تقسيم النص على أقسام أو مقاطع ، قياسا على المعنى الذى يؤديه كل منها ، وتقع فى مطابقه الواقع الخارجى بالواقع الفنيه (٥٠) ، تلخص الفكرة العامة للنص ، وفرة البيت أو معناه أحيانا . ولاتنسى الاشارة بحسن اختيار الأبحر المناسبة للقصائد . اما المصطلحات التى تستعملها ، فهى تحصرها فى (موضوع القصيدة) أو (فكرتها) و (مغزاها) و (رموزها) و (رسم شخصياتها) ، ان كانت مطولة أو قصة شعرية ، و (بناء القصيدة أو هيكلها العام) و (أسلوب النص) ووسائله الفنية (٥١) ، وتستقصى مراجع الشعاع الأسطورية والحكاية (٥٢) . لكنها لاتنجم من الانقياد الى انفعالها السريع بالنص . فلا ترى فيه إلا ما تركه فى نفسها من أثر . مثال ذلك ، وصفها لغة القصيدة بالوضوح والبساطة ، وبحرها باللين والسيولة (٥٣) .

ولا يبتعد لويس عوض ، وهو يحلل بعض قصائد ديوان (أقول لكم) ، لصالح عبد الصبور عن نهج النويهي ونازك فى اطلاق الأحكام العامة المنبثقة عن الانطباع والتذوق - لا القواعد المنظمة للنقد - ، فيصف قصيدة (الظل والصليب) بأنها « خير ما فى الديوان ، ومن أجمل شعر الشعاع قاطبة ، بل هى من أجود ما قرأت من الشعر فى لغات عديدة » (٥٤) . وبعد ان يعتر على فترتها الاساسية الملخصة فى « أن الانسان يحمل صليبه فى داخله ، وأن صليب الانسان هو الحب » (٥٥) ، يبحث عن المرجع المؤثر فى الشعاع فى أن فكرة القصيدة مقتبسة من قصيدة للشاعر الفرنسى أراجون ، لاسمها (٥٦) ، ولاينقل نصها أو بعضا من أبياتها للقارئ كى يشاركه - أو يخالفه - الرأى .

ويسلك الناقد سبيل التجزئة ، فيفصل المقدمة عن الموضوع الذى انبنى على أربع حركات ، استعمل لغة الموسيقى لوصفها حسب اندفاعها أو هدوئها ، متجنباً الخوض فى موسيقى الشعر الخاصة . وتفسير ذلك عندى هو صدور الناقد عن انفعاله أو انطباعه أو تأثره . فالذى تركه النص فى نفسه من أثر ، أحاله الى الموسيقى الخارجية الحقيقة ، فاستعار المسميات المستعملة فى الأداء السمفونى . ومثل هذا ما نراه فى تحليله قصيدة السياب (أنشودة المطر) حيث رأى فى تكرار كلمة (مطر) حركة موسيقية . تتبع حركة الموسيقى فى سوناتا من « سوناتات بيتهوفن ،

وان عليها الحزن الشفيف والأمل الواجف » (٥٧) ولكن تحليله الأنشودة لا يستمر على وفق هذا النهج ، بل يمزج الدلالة الفنية الأنفة ، بالدلالة السياسية التي أوجت له بها خاتمة القصيدة (سيعشب العراق بالخطر) مستنتجا أن السياب يريد القول : « سيعشب العراق بالثورة » (٥٨) بالرغم من المرات والخييات . وينهى تحليله بدلالة نفسية راصدا ما سماه « الاضطراب » . والذبذبة بين نقائص لاسبيل الى التوفيق بينها » (٥٩) . مفسرا قلق الشاعر الدائم « بأمراض النفس الكثيرة » (٦٠) . ان خلط التفسير الفني بالسياسي والنفسى ، لا يفسر الا بالانقياد للانطباع والانخياز الى الرىء المعد سلفا بفعل عوامل خارجة عن منطق النص .

لكن الناقد الانطباعى ، يستطيع اذا استثمر حرية الدخول الى النص ، أن يضع ذاته فى التحليل حتى نحس قوته الأسلوبية ، وحضوره الطاغى . ومن ذلك ما يكتبه الناقد على جواد الطاهر من تحليلات ، أهمها عندي ، تحليله قصيدة الجواهرى (لغة الثياب أو حوار صامت) .

لقد وضع الطاهر لتحليله عنوانا ذا دلالة هو (لغة الثياب . . عرفتها) واضعاً ذاته الى جانب عنوان القصيدة ، منطلقا منها ، مندمجا فيها ، منشئا مقالة تعتنى بالعرض وتخير اللغة والتعابير التى تطالعنا بها مقدمة المقالة : « الجواهرى اثر المبدع . . يقولون ، فى فترات : انه انتهى . . » (٦١) . وتنساب المقالة متوازنة الاداء فى تقسيم فقراتها وتسلسل أفكارها التى تشد القارىء اليها فيعود « الناقد شاعرا » (٦٢) يجعل « النص النقدي نصا أدبيا يقرأ مرتين : للدلالة على النص المنقود مرة ، ولذاته أخرى » (٦٣) .

نتلمس خلف الأسلوب الشعري ، بعض الخطوات المنهجية ومنها : الاشارة الى (المنبة المباشر) الذى بدأت به القصيدة ، ويلخصه الناقد بالقول ان الشاعر « شمر أرداته . . وغسل ثيابه ونشرها للشمس » (٦٤) ، ومنها : اشارته الى (طيات القصيدة) أو (طبقاتها) التى تتدرج فى الانكشاف كلما أوغل القارىء فى القراءة . فالشعر الاصيل - يقول الطاهر - وهو الذى « لا يعطيك نفسه أول وهلة ، لانه عزيز على صاحبه ، ولا يمنع نفسه عليك تمام المنع » (٦٥) .

وتغلب على التحليل الطاهر سمة الاهتمام بالمضمون ، فيرى أن الثياب صارت رمزا للمظلومين وأنموذج المضطهدين المسخرين (٦٦) ، مع الاشارة الى أن الكلام كله كلام الثياب فى (حوار صامت) مع الشاعر . . مما جعل « أهل الذوق يهتزون » (٦٧) للقصيدة .

ان اعتماد الذوق ، وأدبية المقالة النقدية ، والاهتمام بالمضمون ، والاستطراد ، والاستعانة بما حول النص - منها : تغيير الأبيات بعد نشرها وتغيير بعض مفرداتها ، وشرح ظرف كتابتها - من أهم ما يميز تحليل الطاهر الذى كان له أثره فى عدد من نقاد العراق لعل أبرزهم عبد الجبار عباس الذى جاهر بانطباعيته ونظر لها ، مسوغا الانطباعية بأنها ، وان بدأت بالذاتية ، تنتهى بالموضوعية ورؤية العمل كما هو ، بعيدا عن أى ميل سابق (٦٨) .

وقد حلل عبد الجبار عباس قصيدتين للشاعر حسين مردان هما (العالم تنور) و (الأرض والموت) وبانت لنا عنايته بأسلوب التحليل المتميز بأدبيته العالية ، وميله الى التشبيهات المقربة للفكرة وتجسيم الانطباع مع سوق الأحكام الجمالية مثل « القصيدة نموذج نقى ٠٠ وخطوة رائدة » (٦٩) ولغتها « بريئة من التقعر والابتذال ٠٠ وفى الايقاع رصانة ٠٠ ونعمة حزينة كأنها أنين مصدره مرح أقدام غضة على جسد فى حافة المغيب » (٧٠) .

ويلخص عبد الجبار عباس أفكار الشاعر فى نصه ويسلط الضوء على إنسانيته خاصة ٠ ولا يعطينا حدا مملوسا لذلك كله الا بأوصاف سريعة منها تشبيهه (الأرض والموت) ب « سورة مختارة من نهر الزمن الطويل ٠٠ وفيها من دورة الطبيعة الأزلية ، اكتمال الوحدة الداخلية فى دورة واحدة دون فجوات أو هوامش ٠٠ » (٧١) .

ولعبد الجبار عباس اعتراض على ما يقدمه « صغار النقاد الانطباعيين الذين ٠٠ أساءوا الى التيار الانطباعى ، لأنهم أحالوا الممارسة النقدية الى لون من الهوى والأتانية الضيقة » (٧٢) . فلا يرضى لنفسه هذا الضيق فى النظر ، بل يحاول أن يستنير بمحددات موضوعية مربها سريعا . ومصطلحات نقدية لم تطرد فى تحليله ، أو تشبع درسا وتطبيقا (٧٣) .

وينطلق عناد غزوان من فهم مماثل لنصيب الذات فى موضوع النقد ، فىرى ان العملية النقدية تعتمد « التركيز على الخصائص المميزة للعمل الأدبى بلغة نقدية أدبية سليمة من خلال التحليل الأسلوبى الفنى الشامل » (٧٤) . ولكن العناية بلغة النقد الأدبية ذات الجماليات الخاصة ، مشروطة عنده بالابتعاد « عن السرد العقيم والتعميم الساذج » (٧٥) . بالرغم من أنه يرتفع بمهمة الناقد التحليلى وصولا الى التنظير وتثبيت مقومات البناء الفنى والمنظور الحضارى (٧٦) . وهو ميل الى استعمال مصطلح الجمالى والجمالى ، بدلا عن الانطباع والانطباعى .

ونجد في قراءتنا تحليله المطول لقصيدة جبران (المواقب) (٧٧) بعض ملامح تأثيريته الخاصة .

بعد بدأ مصرفا بأعمال جبران ورومانيتكيته ، ثم وقف عند القصيدة ذاكرا تاريخ كتابتها وعدد أبياتها ، ملخصا موضوعها بوصفها « قصيدة ذات حوار فلسفي ذي صوتين : صوت الشيخ المجرب الحكيم الذي يمثل الحكمة الناضجة . . صوته الشاب الذي يرمز الى الطبيعة بعفويتها » (٧٨) . وعلى هذين القسمين الكبيرين تنقسم (المواقب) في تحليل الناقد ، مع ملاحظة هذا الانقسام في المقاطع (أو الأناشيد) الثمانية عشر التي تألفت منها القصيدة ، أو (المطولة) على ما يصطلح الناقد في ثنايا تحليله . ففي كل مقطع أو لوحة يكتشف الناقد ثلاثة أركان هي : صوت الشيخ الحكيم ، والطبيعة ، والقرار « أو النداء الذي يعتمد الناي والغناء وأنين الناي رموزا لخلود الانسان » (٧٩) .

وفي التحليل رؤية مركزية فحواها رومانيتكية جبران وما تجسده المقاطع الشعرية للقصيدة من هذه النزعة المثلثة بمناقشة قضايا الانسان وجوده ، وما يتعلق بهذا الوجود من خير وشر وعدل وحق وحب وسعادة وخلود وفناء . وينجح الناقد في جلاء كل منها في موضعه ، وان جبره ذلك الى شرح مضامين النص ، وتبريز أفكاره بما يساويها فنيا داخل النص . ويخصص الجزء الأخير من تحليله لعرض بناء (المواقب) فيرى أنه قائم على ما سماه « جدلية الطباق البلاغى والتكافؤ ، أو التضاد بين المعانى التي يبرزها نسق الألفاظ في تراكيب لغوية تمتاز بالتضاد » (٨٠) .

ان الناقد يحصى في هذا المقام ، ما ورد في كل مقطع من تقابلات منها : الجوع / الشبع ، الخاتمة / البدء ، داء / دواء يحيى / يموت ، نفع / ضرر . . . وهي استنتاجات دلالية تقرب الناقد من النهج الأسلوبى الاحصائى ، بالرغم من أنه لم يستثمر الاحصاء لبناء قواعد أسلوبية خاصة بجبران ، لأنه لاينطلق من الثنائية البنائية المولدة للدلالة بل من الدلالة المولدة لثنائياتها ، التي وجد لها منبئا بلاغيا هو الطباق (٨١) .

ويستوقفنا في تحليل الناقد ، رفضه الربط بين تخصيص البحر البسيط لصوت الشيخ ، ومجزوء الرمل لصوت الشاب ، لأنه غير متيقن من امكان اطلاق الربط بين الأداء المعنوى والأداء الموسيقى (٨٢) . ونرى أن تشخيص الناقد سليم في هذا الباب ، لكن (الغنائية) التي أعطاها مجزوء الرمل لصوت الشاب (الطبيعية) كانت تستحق منه وقفة ايقاعية خلا منها التحليل .

ويجد القارئ في ختام التحليل ، ما وجد في التحليلات السابقة ، من أحكام جمالية عامة ، منها وصف القصيدة بأن « فكرها الفلسفى العميق

وشعرها الصوفي الرائع . . يعد أروع صور الشعر الرمزي بين أشعار العالم » (٨٣) . مما يلزم مقارنة وأستقصاء وأدلة نصية .

والى مثل هذا التضاد سعى جلال الخياط محللا نص البياتي (النبوة » واضعا لتحليله عنوانا دالا هو (اتحاد التضاد في ديوان : الكتابه على الطين) (٨٤) ويعده قول البياتي : « تاكل الحرة ثدييها اذا جاءت » بداية التقابل والتضاد . « تاكل الحرة ثدييها أى ، تخضع أنوثتها لبقائها ، وبهذا يريد أن يحقق اتحاد التضاد » ويستعين لتثبيت الفكرة بشواهد من قصائد آخر في الديوان ، ليعود ثانية الى (النبوة) سائلا ، مثيرا مشاركة القارىء عن الجوع - جوع الحرة - وفقر الملوك وعدمية الشاعر وعرى الكلمات وسواها من الأسئلة ، التي ينطلق منها الناقد لكشف مضمون القصيدة ، وما فيها من اندفاع وقوة دعمتهما الاستعانة الرمزية - الأسطورية ، ويتوقف عند إحدى صور التناص المهمة ، اذ يجد لقول البياتي « حاملا موتى معي » أصلا لدى أبي شبكة ودعبل الخزاعي (٨٥) . وليس للتقابل والتضاد دلالات فنية ، أو أبنية شعرية ؛ بل معان يلخصها الناقد بأن التقابل هو « الموت فى الحياة » والتضاد « الحياة فى الموت » (٨٦) . لكن لهذا الاستنتاج الدلالى صورا وراكيب فى النص ، يتأملها الناقد ويضع قارئه بإزائها فى ضوء تحديده لمصطلحي التقابل والتضاد بعيدا عن المفهوم البلاغى الذى حدد عمل عناد غزوان فى تحليل (المواكب) . فهما لدى الخياط خطوتان تحليليتان يتركب منهما اتحاد الأضداد .

ولا يفوتنا أن نشير الى استكمال الناقد تحليلاته لقصائد أخرى للبياتي من الزاوية نفسها (٨٧) .

لقد أعطينا قراءة هذا الأنموذج تصورا عن خطته ، ومنهجه القائم على التماس الحر مع النص وإبراز مقوماته الجمالية المحددة بتشكلاتها النصية .

أما التحليل الذى يقدمه جابر عصفور لقصيدة السياب (انشودة المطر) (٨٨) - وهو من تحليلاته المبكرة - فمحاولة لربط ما فى داخل النص بخارجه ، الى جانب البقاء فى أسر ألفاظ النص ، ونشرها مشروحة مكررة ، يشجع على ذلك الصنيع ، ما وجدته الناقد من تقابل بين (المطر) و (الجوع) فى النص . وعلى وفق هذا الفهم الآلى انحلت القصيدة (ولم تحلل) فكان مطلعها عند الناقد حديثا فى عيني حبيبة الشاعر ، لكنه حديث سياسى يتصل بجوهر المأساة التى « دفعت الشاعر الى الفرار من العراق » (٨٩) . وعلى هذا النحو يفقد النص طاقته الأسطورية ، وقوة الطقس العراقى القديم الذى أراد الشاعر استثماره

فى القصيدة مرمزا ، لا موضعا أو كاشفا . فالسياب لا يكتب عن ظرف طارئ أو موضوع عابر ، بل يعبر عن هم كوني واسع ، مستلهما روح الأسطورة ونسقها المستمر .

ان حديث الناقد عن (ايضاع) المطر فى النص ، يتلاشى ويخفت ليظهر تعليقه على اندماج ذات الشاعر وموضوعه . فالحبيبة رمز للوطن الذى لا يتحقق التواصل معه (ومعها) الا بزوال الظلم (٩٠) . لكن الشاعر يعود لثنائية الموت والولادة ليستجلى أثر ذلك فى تغير طريقة القصيدة « فى الوزن واستخدامها للصور » (٩١) . فتكرار كلمة (مطر) وهى تفعيلية ناقصة أحدثت مفارقة صوتية أكدت المعنى من جهة ، وربطت المقاطع من جهة ثانية ، ومهدت للنتيجة النهائية للقصيدة من جهة ثالثة (٩٢) .

وقد ظهرت فى هذا التحليل بوادر العناية ببناء القصيدة وأهميته فى اىصال دلالاتها . لكن التوجيه العام لقراءة (الأنشودة) بكونها ذات بعد سياسى - جماعى فى المقام الأول ، أضاع فرصة استكمال هذا التحليل الجمالى ، وذهبت به الى خارج النص كثيرا (٩٣) .

نستطيع اجمالا ، أن نرصد فى التحليلات السابقة التى اتخذناها (أنماطا) تغنى عن مثيلاتها مما لم نتوقف عنده (٩٤) ، تليينها لهاجس الابداع بدلا عن الخطوات المنظمة ، والاجراءات المطردة ، وغياب المصطلح النقدى الواضح ، والاكتفاء بالتحليل من دون تركيب ، أو جمع لأجزاء النص ، بالرغم مما فى بعضها من لمحات ذكية ، ونظر دقيق وأسلوب أدبى يحفظ للنقد صفة الأدب التى ضعفت بالاقتراب من صيغ العلم والتحليلات الاحصائية التى سنطالعها فى أنماط لسانية وبنوية منتخبة .

الأسنوية وتفريعاتها

يحسن بنا ، قبل مواجهة التحليلات البنيوية والأسلوبية للنصوص ، أن نتأمل ، باختصار يقتضيه المقام ، النشأة الأولى لهذا الاتجاه ، وهى نشأة تحيل الى الأسنوية لكونها المهاد الذى ترعرعت البنيوية فى أحضانه .

ان فردينان دى سوسير « الذى لم يكن يستعمل لفظة بنية » (٩٥) ، فى محاضراته التى ضمها كتابه الوحيد المنشور عام ١٩١٦ بعد وفاته ، يعد « آدم الأسنوية » (٩٦) وهو « الأب الحقيقى » (٩٧) للبنيوية و « أول روادها » (٩٨) .

لقد كان تفريق سوسير بين اللغة والكلام ممهدا لاستقلال النص الأدبي بوصفه نظاما لغويا خاصا في المقام الأول .

يرى سوسير أن اللغة نتاج المجتمع للملكة الكلامية . . وهي مكتفية ذاتيا (٩٩) . أى أن كيانها قائم بنفسه أما الكلام « فهو حدث فردي » (١٠٠) . أى أنه متصل بالأداء ، أو القدرة الذاتية للمتكلم . ولدراسة اللغة لابد من مراعاة لكونها نظاما خاصا من العلامات ، أو الاشارات المعبرة عن الأفكار (١٠١) . وذلك يلقت النظر الى خاصية التنظيم والطبيعة الاشارية والضبط الذاتي داخل الجمل والنصوص . وهي خواص قائمة على العلاقات الداخلية بين العناصر .

لقد شدد سوسير على دراسة اللغة دراسة وصفية داخلية ، وبند الدراسة التاريخية الخارجية ، ممثلا لذلك بلعبة الشطرنج ، حيث يكون الحديث عن انتقالها من الشرق الى أوروبا ، خارجيا ، وكل شيء يتناول نظامها وقواعدها يعد داخليا (١٠٢) .

وهذا ما يؤكد البنيويون اذ يرون أن تاريخ الكلمة لا يعرض معناها الحالي ، بسبب وجود النظام الذى تؤلفه مجموعة من المعاني ، تتعلق ببعضها بعلاقات مترابطة (١٠٣) .

وقد أثر قول سوسير بالاهتمام بالنظام ، أو النسق في دعوة البنيويين الى الفصل بين دراسة الأدب ، وتاريخ الأدب (١٠٤) . وقوله بانطباع الاعتباطي (التعسفي) للعلامة اللفظية اعتقادا منه أن (الدال) أو الصورة السمعية للكلمة لا تنطوي على أية اشارة أو احالة الى مضمون المدلول أو المفهوم (١٠٥) ، أدى ، الى جانب ظهور مبادئ علم العلامات (السيميولوجيا) الى زهد البنيويين بالمعاني العامة للنصوص ، أو القيمة النهائية لها . وحاولوا ، أن يبحثوا فى الوظائف الدلالية للنصوص بناء على خصائص بنيتها التركيبية بمستوياتها اللغوية (١٠٦) . وقامت القراءة البنيوية للنصوص على البحث عن فرضية التنظيم الذاتى فى النسيج النصى (١٠٧) . وهو تنظيم لا يستطيع المحلل تلمسه الا اذا اعتمد تحليل المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية للنص ، مبتدئا بالنص نفسه (١٠٨) من دون الرجوع الى ما حول هذا النص من معلومات تخص حياة قائله ، أو بيئته الاجتماعية ، أو ظروف قوله .

واذ تتطور الدراسات اللغوية وتشيع مصطلحات علم اللغة ومن بينها : البنية السطحية ، والبنية العميقة للجملة ، والقدرة ، والأداء (أو الانجاز) لدى جومسكى (١٠٩) ، يفيد البنيويون من هذا التطور للبحث فى علاقات الحضور والغياب فى نسيج النص (١١٠) ، وما يقوم بين عناصره من علاقات مذكورة ، أو محذوفة فى النص ، تخضع لنظامه

الخاص ويمكن استنباطها بالقراءة التي تغور في باطن النص لاستجلاء تلك العلاقات .

وإذا كانت البنيوية قد أفادت من السنية سوسير «جافاة» ما هو تاريخي وخارجي والتنبيه على نظام البنية النصية والعلاقات التي تحكم عناصرها ، فإنها أفادت من دعوة الشككية الروسية إلى أن يواجه الناقد الأدبي الآثار نفسها ، لاظروفها الخارجية . فالأدب « أو ما يجعل من عمل نصا أدبيا هو موضوع الدراسة النقدية أو علم الأدب » (١١١) . وما عرف في الدراسات النقدية الحديثة بـ « الشعرية » (١١٢) .

لقد تلقف المحللون البنيويون العرب أشتاتا من التيارات داخل النظرية البنيوية ذات المهاد الألسني . وانتقوا منها ما يلائم نزعاتهم النصية فجاءت تحليلاتهم خليطا من التأثير والتمثل والتطرف أحيانا في عزل النص الأدبي عن سياق قوله ، والانحياز داخل النسق المغوى المجرد ، ونقل اجراءات تحليل اللغة إلى ميدان تحليل النصوص .

ويعد الناقد كمال ابوديب من أوائل المتأثرين بالبنيوية عربيا ، ويتميز إلى جانب جهوده المبكرة ، بالميل إلى التحليلات والتطبيقات وصولا إلى الفرضيات النظرية . وقد بدأ اهتمامه أولا بالبنية الإيقاعية للشعر العربي ، محاولا تقديم ما سماه (البديل الجذري لعروض الخليل) يستمد أسسه من علم الإيقاع المقارن ، وافترض وجود مرحلة سابقة على الجيل الأول من الشعراء الجاهليين كان الإيقاع الشعري فيها إيقاعا نبريا خالصا ، واستنتج من ذلك أن التراث يبقى مستقلا ، قائما بذاته ، متممعا بحيويته الداخلية . ويرفض أبو ديب الدراسة التاريخية مقترحا الفصل بين الواقع الشعري الفعلي ، والصورة التي أبرز فيها هذا الواقع على مستوى المكونات الإيقاعية (١١٣) . إلا أن أفادته من البنيوية والدراسات الشككية للإيقاع خاصة ، لم تكن واضحة ، فمصادره تخلو من أي مرجع في هذا المجال باستثناء كتاب واحد لجومسكي (١١٤) .

وتتضح الإفادة الصريحة في كتابه التالي الذي صدر أواخر العقد الثامن وهو (جدلية الخفاء والتجلي) الذي وضع له عنوانا ثانويا هو (دراسات بنيوية في الشعر) معتمدا أولا على ليفي شتراوس وجومسكي ، وبدرجة أقل على جاكوبسون وريفاتير وجوناثان كلر من المفكرين والكتاب البنيويين واللسانيين .

يعلن أبو ديب في مقدمة كتابه أن هدفه اكتشاف جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها طموحا « إلى فكر بنيوي لا يفتن بآدراك الظواهر المعزولة ، بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر - في الثقافة والمجتمع والشعر - ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشع منها

والتي ، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات ، ثم الى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية التي تنشأ عبرها تجسيديات جديدة : لا يمكن أن نفهم الا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية واعدتها اليها ، من خلال وعي حاد لنمطى البنية : البنية السطحية والبنية العميقة » (١١٥) .

وهذا الاعلان عن الهدف ، يشتمل على تسمية الاجراءات ، أو الخطوات التي يتبعها أبو ديب ، وهي ذات مراجع بنيوية واضحة ، في مقدمتها تفريق جومسكي بين البنية السطحية والبنية العميقة في بناء الجمل ، والتحويلات التي تتحول على أساسها تلك البنى (١١٦) واكتشاف « جمل النواة » التي تعتبر العناصر الأساسية للمحتوى ، التي تشتق منها جمل أكثر تعقيداً هألوفة في الحياة الحقيقية عن طريق التطور التحويلي » (١١٧) .

وتتضح في دراساته أيضاً افادته من أبحاث كلود ليفي شتراوس في الأنثروبولوجيا البنيوية ، وتحديد الظواهر الأساسية التي لا تعمل عناصرها معزولة ؛ بل ضمن شبكة علاقات تتكون في الثقافة والمجتمع الى جانب تكوينها في الشعر .

تقوم بنية القصيدة ، في ظن الناقد ، على تحويل اللغة الى بنية معقدة تجسد البنية الدلالية وتحدد فاعلية العناصر المكونة لهذه البنية ، وما يختلف تحتها من جدلية عميقة بين الثنائيات ، ومنها علاقات النفي ، أو التكامل أو التحول » (١١٨) .

وفي نص أدونيس (كيمياء الفرجس - حلم) من ديوانه (المسرح والمرآيا) يجد الناقد ما يسميه (هاجس النزوع) ، وهو بنية تجسد التوتر القلق بين زمنين : « الآن والآتي ، أي لحظة ثنائية ضدية أساسية في الثقافة الانسانية » (١١٩) .

ويهدف الناقد في تحليله النصي هذا الى تأسيس ملامح نظرية بنيوية للمضمون الشعري ، فالشعر عنده « فاعلية خلق ورؤيا متأصلة في الذات الانسانية ، واكتناه للحظة التوتر بين الانسان والعالم » (١٢٠) .

ولعل الاهتمام بالمضمون ، من المباحث الدلالية التي لا توليها الدراسات البنيوية المدرسية أهمية كبيرة . وهذا ما يؤكد تحليل شتراوس وجاكوبسون لقصيدة (القطط) لبوداير التي أشار اليها أبو ديب في مراجعته .

ويقتصر عمل الباحثين ، الذي نشر المرة الأولى عام ١٩٦٢ ، على دراسة توزيع القوافي المذكورة والمؤنثة ، وحصرها في مجموعات عديدة : رباعيتين ، وثلاثيتين تتألف منها أبيات السوناتة الأربعة عشر ، ووصف الجمل نحويًا وصوتيًا ، والانتهاء بالمستوى الدلالي ، حيث تتوسط القطط

لاببعاد المرأة ، ووقوف الشاعر وجها لوجه أمام الكون ، بعد تحرره من حب بالرغم من محدوديته واعتاقه من تزمّت العالم (١٢١) .

لكن أبا ديب يستفيد من عمل جاكوبسون وشتراوس ، على صعيد الدلالة والتقفية والهيئة الخطية للقصيدة . ويطبق مفاهيم البنيوية حول الخصائص الذاتية للبنية . ومن أهمها : التنظيم النسقي والتحكم الذاتي والتحويلات .

يرى أبو ديب أن قصيدة أدونيس بأبياتها الثلاثة عشر ، هي قصيدة تحولات ، وانها « بنية من التحويلات الجذرية » (١٢٢) . ويكتشف فيها ثلاث علامات أساسية هي : المرايا والجسد والأنا . وتولد هذه العلامات ثلاث حركات دلالية هي : حركة المرايا ، وحركة الجسد ، وحركة الأنا التي تتفاعل على مستويات متعددة : دلالية وتركيبية وإيقاعية وصوتية وتقوية ، تتشكل منها القصيدة على صعيد التضاد (١٢٣) . ويحدد أنساقا منكررة متشابهة ومتضادة تتكون ضمن كل حركة أولا ، ثم ضمن السياق الكلي للنص . ولا يخضع تقسيم النص الى علامات وحركات لعدد ثابت من الأبيات . فالحركة الأولى مكونة من بيت واحد هو البيت الاول : المرايا تصالح بين الظهيرة والليل . والحركة الثانية تضم الأبيات (٢ - ٩) . والحركة الثالثة تضم الأبيات (١٠ - ١٣) . وفي الحركة الأولى تقوم (المرايا) بالوساطة بين الظهيرة والليل . وفي الحركة الثانية يكون (الجسد) علامة مرتبطة بأربعة أفعال : يفتح الطريق . يبدأ الحريق ، ما حيا نجمه الطريق ، عابرا آخر الجسور (١٢٤) . أما حركة (الأنا) فتعبر عنها الأفعال المنسوبة الى الذات : قتلت المرايا ، ابتكرت المرايا . ولكنه بالرغم من انقياده للمستوى الدلالي في تقسيم النص الى علامات وحركات ، يستعين بالأدلة اللسانية ، أي بالملفوظ الشعري وما يقدمه التكرار والتقديم والتأخير والحذف من دلالات ، لايمانه بأن بنية القصيدة تجسد بنية الرؤيا الشعرية وتحولاتها (١٢٥) . على هذا الأساس النظري ، يشكل (الخفاء والتجلى) ثنائية ضدية تعبر عن انشطار الرؤيا بين ظهور ووضوح ، ومذكر ومؤنث ، وجمع ومفرد ، وما تتولد عنها من بنيات فرعية داخل النسق نفسه مثل الظهيرة / الليل والمرايا / الجسد .

وأرى في الحاح أبي ديب على اكتشاف الثنائيات الضدية الحادة في النصوص الشعرية التي يحللها ، حسا غيبيا (ميتافيزيقيا) يرى العالم نفسه منشطرا على وفق الثنائيات الضدية التي تتحكم فيه ، ويترتب عليها قبوله أو رفضه أو تجاوزه لخلق عالم جديد (١٢٦) . وهذا ما يظهر حتى في تسمية كتابيه (الرؤى المقنعة) و (الخفاء والتجلى) . وتتجسد في تحليلات أبي ديب كثير من عيوب النقل المباشر من البنيوية ، نسجل هذا أهم ما رأينا منها في تحليله لنص أدونيس وهي :

١ - انقياده التام ، فى التحليل ، لما وضعه من فريضة نظرية ملخصة فى الانقسام الثنائى الحاد ، أو المتعارض . فيحمل النص أحيانا ما لا سند له فيه . ويتعسف فى هذا المجال ليثبت اطراد الثنائية . ومنه افتراضه المتعارض فى بيت أدونيس ، (بين ايقاعه والقصيدة) ، ناسبا الايقاع الى الجسد ، أى الفردى الخاص المبدع ، والقصيدة الى الجماعى العام الموروث (١٢٧) وكان الثنائية وصفة جاهزة لكل نص شعري (١٢٨) .

٢ - تتعرض بنية القصيدة للتفتيت بسبب تكثير الثنائيات ، ومحاولة استقصائها من خلال تجزئة بنية النص الى تركيبية ودلالية وإيقاعية وتقوية ، وكان كلا منها يعمل منفردا أو مستقلا .

٣ - استعارة خطوات النحو التوليدي التحويلي المستنبطة أصلا من اللغة العادية وعلى صعيد الجملة لا النص ، وتطبيقها على لغة الشعر الخاص وعلى بنية النص كله .

٤ - التذبذب بين المنهج الوصفى ، وكشف الأنساق التى تتحكم فى البنية النصية وتحولاتها ، أو الدلالة أو المغزى . ومثالها مصطلحا (فهم العالم) و (الرؤيا الشعرية) . ويظهر هذا التذبذب فى تأليف مرجعى غريب يبدأ بعبد القاهرة الجرجاني من التراث النقدى ، ويمر باللسانيين وعلماء النفس والاجتماع ، والمنظرين للتأويل ، وربط البنية بالمجتمع (١٢٩) .

٥ - اهمال محاور ذات أهمية فى تحليل النصوص . من بينها محور الصورة الشعرية ، ومحور التناص أى تداخل النصوص بعضها مع بعض فى علاقات نصية ، ومحور الصوت .

٦ - اخضاع الشعر الغربى ، أو المترجم الى الانجليزية ، للتحليل اللسانى على وفق مبادئ تركيب الجملة العربية ، واغفال ما لا يظهر بالترجمة من خصائص تتصل بالغة التى كتبت بها تلك النصوص (١٣٠) .

٧ - افتراض وجود أكثر من مركز فى النص الواحد (١٣١) ، مما يشنت التحليل ويربك القراءة والقارىء معا .

٨ - تسويغه الخطأ اللغوى أو العروضى ، فيعده جزءا من التحول (١٣٢) الذى يطرأ على النواة أو التفعيلة .

٩ - لا يحفل الناقد بالتوجيهات النصية . ومنها العنوان الذى لا يرى فيه الا تجسيدها للثنائية وتحولاتها . فالكيمياء « فاعلية تحويل أسناسية ، على عكس العملية الفيزيائية » (١٣٣) . ويهمل ما يمكن أن

تصنيفه القراءة ، ونشاط القارى، الى اكتناء شعرية النص أو « ما يجعل من الشعر شعراء » (١٣٤) . ويهمل السياق العام الذى ينطوى تحته النص أيضا (١٣٥) .

١٠ - (يضاعف الأمثلة ولا يؤسس منهجا . من هنا كان الغائب الكبير فى معترك محاولاته واجتهاداته هو الكاتب » (١٣٦) . فأبو ديب يسحب المصطلحات من حقولها ثم يسقطها على النصوص المحللة لتعزيز نظريته . فيعود الى البنية السطحية والبنية العميقة فى كتاب لا حق له ليجد « أن الشعرية هى وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية » (١٣٧) .

١١ - تتخلل لغة أبى ديب العلمية وجداوله واحصاءاته، شطحات وصفية يمكن نعتها بالمجانية والانشائية . من بينها قوله « فى هذه القدرة الهائلة على تجسيد الرؤيا الشعرية . . دلالة مذهلة على الطبيعة العجيبة للشعر » (١٣٨) . فالهائلة والمذهلة والعجيبة أوصاف ليست لها ظلال محددة فى التحليل اللسانى المجرد .

١٢ - وأخيرا نسجل اضطراب صلة أبى ديب بمراجعته ، فهو ينقاد لها أحيانا بحرفية تامة ، ويأخذ منها من دون اشارة أحيانا أخرى (١٣٩) .

وتحلل خالدة سعيد قصيدة السياب (النهر والموت) واصفة تحليلها بأنه « دراسة نصية » (١٤٠) . وتوضح هدفها النصى فى الأسطر الأولى قائلة : « المشكلة ، بالنسبة الى ، فى القراءة النقدية ، هى كيف اكتشاف العلاقات الخفية ، وأقبض على اختلاجات الفكر الأولى ، فأجعل النص يشف عن الهموم البدائية الساكنة فى نبض الهموم المعاصرة » (١٤١) .

ولتحقيق هذا الهدف تقسم الناقدة عملها على قسمين : الأول يدور حول هندسة النص ، والثانى بحث عن حيوية النص (١٤٢) . فى القسم الأول تقف عند التقاط الانطباعات الأولى متمثلة فى تكرار كلمة (بويب) وكلمة (النهر) تكرارا دوريا منظما ، وتحصى الصيغ الكلامية التى خاطب بها الشاعر النهر ، والصيغ التى جاء فيها ضمير المتكلم فى المقطع الأول من القصيدة مستنتجة أن هذا المقطع هو مسرح العلاقة بين النهر والمتكلم . وتحت عنوان : الحقل الذى تنتمى اليه الكلمات ، تجد الناقدة أن القصيدة تتحرك بين قطبين هما : سيادة الماء وسيادة الانسان (١٤٣) . وفى الأفعال والمجال الذى تتم فيه ، تواصل تحليل النص لسانيا من خلال المستوى التركيبى لتتأمل الصيغ الأفعال وفواعلها ودلالاتها واسنادها . وتقف عند التماس العلاقات وتحولاتها ومفاصل انعطافها ، لتجد أن القصيدة تنطوى

على أربع حركات تغلب أولاهها على المقطع الأول وهى حركة طى ونشر .
وتواتر بين المنغلق والمنفتح ، لأنها نتيجة احتواء أو حضور تليها علاقة
تحرر أو غياب (١٤٤) ، وتمثل الحركة الثانية تحولات العلاقة بين الانسان
والنهر ، أو الكون من خلال أربع دوائر متتابعة ، أما الحركة الثالثة فتؤكد
فيها الحركة الدائرية للقصيد بالعودة الى نداء النهر ، حيث ننقل من
الحلم أو الأسطورة الى وعى انساني يحيط بما هو كونى . وفى الحركة
الرابعة التى يمثلها البيت الأخير نصل الى البعد الميتافيزيقى المتجسد فى
انتصار الحياة بالموت لأنه « كلما مات الانسان بات أعظم حياة » (١٤٥) .
بمعنى خلوده واستمرار مبادئه التى ضحى من أجلها .

وفى القسم الثانى من التحليل ، تغور الناقدة فى دينامية النص
أو ما تخضع له القصيدة من « نظام داخلى دقيق من العلاقات يربط بين
محاورها ومستوياتها ربطا تتولد منه الدلالات ، أو تتكامل بفضلها » (١٤٦) .
وتجسد حيوية النص عندها فى دينامية البنية ، والصورة وعلاقات
الصور . تستنتج فى النهاية أن ميزة القصيدة ، أو فنييتها الخاصة لا تتولد
من جماليه الاجزاء ، ولا تدمن فى اس القراءة السطحية الأولية ، بل فى
كونها « عالما متكاملا من العلاقات ، تبدها ، أو تكشف عنها » (١٤٧) .
وتتمثل هذه العلاقات المبدعة أو المنكشفة فى بنية شبيكية دينامية ، تكون
بمجموعها حركة جدلية بين الحياة والموت ، وبدرجات متفاوتة من التعقيد
منها : الحركة البسيطة القائمة على البنية الثلاثية للصورة :

غرق تفاعل انبجاس

أو موت حلول انبعاث

وحركة دائرية أكثر تعقيدا ، تمثل دورة الحياة والموت ، وأخيرا
البناء الاجمالى الذى يشكل حركة شمولية تركيبية ، تتم بتفاعل مجموع
الاجزاء تفاعلا مولدا للدلالات (١٤٨) . وذلك يسمو وصفه القصيدة
بأنها ذات وحدة عضوية .

وتعد الناقدة (النهر والموت) مثالا « للقصيدة - الرؤيا » (١٤٩) .
لأن الشاعر بلور فيها حلم الجماعة ، ونقله من الخدس والتطلع الى حالة
الجواب عن معضلات الحاضر . والقصيدة نوع من اكتشاف العالم ، وفتح
آفاق جديدة ، لأنها توحد الأبعاد الذاتية والكونية والجماعية ، توحيده
تأصر وتفاعل وشراكة ، عن طريق ابداع الرمز الرئيس فى القصيدة وهو
رمز النهر (١٥٠) . وتقدم القصيدة دليلا على بطلان التمييز بين الشكل
والمضمون ، فالتخطيط الشكلى للقصيدة هو « تجريد محض لحركتها

الاجمالية ، وفي الوقت نفسه ، وبالقدر ذاته تخطيط تجريدي لمضمون القصيدة ؛ بل ان لغة القصيدة وبنيتها الحركية ، هي التي تحفر في آليه الحركة الكونية طريقا لحركة انسانية خارقة » (١٥١) .

ولا يخفى على قارئ هذا التحليل البنيوي أن الناقدة أفادت من السياق العام الذي ينضوي تحته النص ، أو المعلومات التي يتشكل منها أفق القراءة ، ومنها دلالة (بويب) في شعر السياب وحياته ، والسيق الرمزى الذي أدخله فيه السياب ، وأفادتها من معاناة السياب الوجودية ونظرته الى الصراع بين الحياة والموت . الى جانب التزامها خطوات منهجية صارمة يقتضيها التحليل اللساني ، من بينها : الانطلاق من بنية النص المتحققة لسانيا ، والنظر الى النص نظرا كليا شاملا ، مع ربط البنية النصية بالدلالات الاجتماعية والسياسية . فلا تغلق بنية النص (١٥٢) ، بل تكسبها مرونة وانفتاحا ، بسبب طريقتها الخاصة في فهم النص وتحليله (١٥٣) ، وبروز شخصيتها القارئة ، خلافا لما وجدناه في تحليل كمال أبي ديب . وتمزج مستويات البنية بطريقة ذكية ، ولا تغفل محور الصورة ، والمستوى الرمزي والأسطوري ، لكنها تهمل تماما الجانب الايقاعي في النص ، والتداخل النصي أيضا ، أما الجانب الاحصائي في عملها ، فلم يكن مقحما أو رياضيا جافا ؛ بل جاء مسوغا ومقبولا ، وانبتت على معلوماته كثير من نتائج التحليل .

ولكننا نأخذ على الناقدة ، تعثفها في رصد تحولات العلاقات البنائية في النص ، حيث ردتها الى عنصرى الماء والتراب ، وهما لغتها في تصوير الحركة الدائرية المفترضة للقصيدة . ولم تساعد الأشكال التوضيحية في تقريب هذه الحركة للقارئ ؛ بل زادت غموضها غموضا .

وبالرغم من انصراف الناقدة الى كشف العلاقات الداخلية لنظام النص ، خرجت الى حقل الدلالة لتعثر على مدلول جماعي سياقي . فواكلت الى الشاعر في القصيدة مهمة التعبير عن المستوى الاجتماعي الواقعي أو ما سمته مستوى الوعي الذي يقابل « مستوى الحلم والأسطورة أو مستوى اللاوعي » (١٥٤) ، الأمر الذي جعل بعض النقاد يصفونها بأنها « سوسيرية النزعة ، شكلانية المبدأ ، ماركسية التلاوين ، وانتقائية الهدف والمرمى » (١٥٥) . لكنني لم أجده لهذه المراجع ظهورا واضحا - كما وجدنا لدى أبي ديب - بل تحاول الناقدة استثمارها واذا بتها في رؤيتها الخاصة . ومثل ذلك يقال في أفادتها من القواعد السيميولوجية في دراسة الحقل الذي تنتمي اليه الكلمات (١٥٦) .

لكنها استطاعت - في محصلة جهدها - أن تحقق بعض وعدها بكشف علاقات النص وهمومه .

وفى تحليل الناقد مالك المطلبى لبعض قصائد بدر شاكر السياب ،
تحضرنا عبارات سمويل ليفن بشأن مدى مناسبة القواعد الموضوعية
للتحليل اللسانى للغة العادية ، للتطبيق فى تحليل الشعر . لأن لغة
الشعرية : « مرتبة منتظمة بطريقة مختلفة » . وبهذا فان التحليل اللسانى
المطبق على الشعر قد ينتج نحوا مختلفا عن النحو الذى يمكن أن ينتجه
تحليل اللسانى للغة العادية « (١٥٧) » .

وما يفعله مالك المطلبى فى تحليلاته البنيوية - لشعر السياب
خاصة - يعد تطبيقا عمليا لمحاولة ارساء نحو جديد للنص ، يذكرنا
بالوظيفة القواعدية ، لكنه يحيلنا الى استعمال آخر لها داخل
النص (١٥٨) .

فالواو التى يبدأ بها السياب قصيدته (شناسيل ابنة الجلبى) :
وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور .

« ذات وظيفة سردية وليس لسانية » (١٥٩) لأنها تقوم بربط
أفعال الراوى واستمرارها . ويسند الناقد استنتاجه هذا ، بتأمل الهيئة
الخطية للقصيدة أى شكلها الطباعى وتوزيع أسطرها ، والفواصل
أو علامات الترقيم التى يجد لها الناقد دلالات جديدة داخل النص . من
بينها ترقيم الحذف (. . . .) وخطوط الاعتراض (- -) لأنها لا تقوم
بتعيين حدود التعالق ، أو الترابط حسب وظيفتها الخطية ؛ بل هى - عنده -
علامة على ضياع تلك الحدود حسب وظيفتها الشعرية (١٦٠) .

يتعقب الناقد بنى النص بوضوح وتركيز . فبعد أن يصرح بمهمته
فى مقدمة دراسته بأنه لا يجيب عن سؤال : ماذا تعرف عن السياب ؟
بل : ماذا تعرف عن شعره ؟ يحلل النص تحليللا شموليا ، بادئا بعنوانه
الذى يعده (نصيصا) أو نصا صغيرا ، فيرى أنه يختزل نسق النص
ويقوم بالتضعيف والتمركز : تضعيف تسمية العنوان ، لأنه عنوان
للديوان وعنوان للقصيدة معا ، وتمركزه بنية افتتاح مزدوجة : دلالية
ووظيفية (١٦١) . أما النسق العام فى النص فهو نسق التقاطع الثنائى
فى بناء كلها : لسانيا هناك (ترابط / انقطاع) ، وتجنيسا (شعر /
سرد) ودلالية (مطر / طوفان) ووزنا (وافر / رجز) . ويستدعى ذلك
تشبيه نسق النص بلعبة فقدان الطريق الى الهدف (المتاهة) القائمة على
تقاطع الخطوط لاختفاء الخط الصحيح . ويقدم للقارئ مثالا مصورا لهذه
اللعبة فيؤكد وجود ثنائية أشملى هي الظهور والاختفاء ، أو الفراغ
والامتلاء .

أما أدلته فهي لسانية أولا ودلالية ثانيا ، مع توسيع النحو والدلالة بتنشيط مستوى التلقى ، والغور الى البنى العميقة المتحركة فى النظام المتحقق للنص .

وتستجيب بنية التقاطع التى تسم البنى الفرعية الأربع للنص (النحوية والتجنيسية والوزنية والدلالية) لمركز مفترض هو (فضاء الشناشيل) . وتمثل هذه الاستجابة ما يسميه المطلبى (عقل النص) ، الذى يعمل على خلق لعبة الوصول الى الطريق . ويحمد للمطلبى فى تحليله البنىوى هذا اهتمامه بموجهات قراءة النص . ومن بينها عنوانه ، والهيئة الخطية له ، وعلامات الترقيم خاصة ، وصلة النص بالراوى (١٦٢) من خلال ما سماه (البروز السردى) أى ظهور مزايا من جنس السرد فى القصيدة ، واهتمامه بالسياق الشعري العام بالاحالة الى قصائد للسياب أو ربط النص بنتاج السياب الشعري ، واهتمامه بالدلالة القائمة على تعارض الجفاف والخصب .

ويسجل عليه اغفال المستوى الايقاعى باستثناء اشارته المقتضية الى تداخل وزننى الوافر والرجز فى النص . وتفسيره لبعض مفردات النص تفسيراً جزئياً أو معنوياً مباشراً فيقفز بذلك على تحليلاته المتأنية . كقوله ان كلمة (هواء) فى بيت السياب (هواء كل أحلامى أباطيل) تعنى الخواء أو العدم ، فيما نرى أن دلالتها الأقرب هى الخذلان والتلاشى (١٦٣) . ويقدم الناقد محمد مفتاح فى تحليلاته للنصوص الشعرية ، مثالا لتجديد الرؤية النقدية وتعديل الأسس النظرية بالافادة من أدوات مختلفة، يستطيع التحليل بواسطتها أن يستوعب حركة النص ، أو الدينامية التى تحكم نظامه . فالنص - على رأى مفتاح - ينبئ على بساطة بذائية وتعقيد منظم ، أو سكون ودينامية ، أو توازن ولا توازن ، أو انفتاح وانغلاق . فيظهر النص بهذه التقابلات الممكنة التى يختزلها بعض الباحثين الى ما يدعى بالتوازي والتركيب (١٦٤) .

لقد كانت بديات مفتاح التحليلية بنيوية لسانية ، تقوم على تعيين بؤرة النص يكون ما قبلها وما بعدها من الأبيات هوامش لها . وبذلك ترجع الشعرية عنده « الى قطب واحد يتفرع عنه محور ثان . وكل منهما يحتوى على تقابلات فرعية أخرى » (١٦٥) وبالرغم من مراجعته السيميائية التى يلخص أفكارها ويتبنى مصطلحاتها ، لا يتردد فى الاحالة الى التراث النقدى . ومنها إحالته الى رأى حازم القرطاجنى فى الابتداء والاستطراد والاختتام (١٦٦) .

ومفتاح من أكثر النقاد حديثا عن الخطاب الشعري ، لكنه يستعمل المصطلح مرادفا للنص نفسه . فمكونات الخطاب الشعري عنده هى : المواد الصوتية ، والمعجم ، والتراكيب ، والمقصدية (١٦٧) . وهى مكونات

النص نفسها • اذ تضم المواد الصوتية : جرس الحروف والتنغيم بالنبر والايقاع ، والوزن والقافية • ويضم المعجم : معانى الكلمات وايحاءاتها • ويعنى التركيب : مستويي النص النحوى والبلاغى • أما المقصدية : فتعنى الهدف والقصود من العمل • وتحسده كيفية التعبير والغرض المتوخى (١٦٨) •

لكن محمد مفتاح يبدأ بعد مرحلته الاولى بالاكثار من تطعيم تطبيقاته بالاتجاهات النظرية المختلفة : السانية وسيميائية وشعرية وتداولية ، ويحاول تركيب مقترح خاص، بعد أن يعرض عشرات المؤلفات والنظريات، فتكثر الأفكار والتسميات ، وتتكاثر المصطلحات على نحو خاص • وهذا أهم ما نسجله على تحليلات الناقد ، الى جانب تنقله النظرى المستمر • حتى أنه لا ينفى عن منهجه المقترح صفة (التلغيق) واستثمار المبادئ الكلية الجامعة بين النظريات كلها (١٦٩) • ومن بينها مفهوم التشاكل والتباين والتفاعل والتناص والهيمنة (١٧٠) •

وفى كتابه (دينامية النص) يتبنى وجهة نظر بايولوجية تطويرية ، ترى النص كائنا حيا له مزايا النمو والتطور على أساس من المشابهة بين البايولوجيا واللسانيات • لأن « اللغة تشمل الدماغ ، والدماغ يحنوى اللغة التى استقرت فيه » (١٧١) •

وفى تحليل نص حديث ، يختبر الناقد مفاهيمه وفرضياته ، معترفا ان « الشعر المعاصر لا يقدم نفسه للمحلل على طبق من ذهب • وإنما عليه أن يتسلح بعتاد هجومي ودفاعي للاقتراب من مادته » (١٧٢) • والنص المحلل هو (القدس) للشاعر أحمد المداوى • وقد اتخذ منه الناقد مواقف متعددة ، متنوعة بحسب زاوية النظر • فتأمله من حيث المستوى المعجمى الموضوعى بدلالة العنوان (القدس) وما يثيره فى القارئ من تداعيات ، يتحدد بها جو القصيدة العام ، ومقصدها ، وسياقها • ثم تأمل مستوى رمزية الصوت والايقاع والنبر ، ومستوى انسجام الوجود، ومستوى التفاعل فى النص، ودرس زمان النص ومكانه ، وفضاءه المكتوب به ، وعنوانه ، وبهذه الخطوات التحليلية يؤكد حيوية النص وتطوره ، أو نموه وتناسله من خلال الحوار الداخلى • لكن هذه الجوانب لا تكتمل الا بفحص (انسجام النص) الذى يعنى فهمه واستخلاص معنى منسجم له (١٧٣) •

ان محمد مفتاح يدخل فى اشتباك نقدى مع النص المحلل ، ولكنه يطلق عليه أعتدة مختلفة لا توقعه فى شبك التحليل ؛ بل ترديه قتيلا ؟ فالناقد الى جانب تكثير المصطلحات وعدم استقراؤها ، يمزج الغربى منها

بالتراثي • ومثالنا على ذلك وصفه بؤرة القصيدة بأنها « بيت القصيدة » (١٧٤) والفرق بينهما واضح •

فالبؤرة تتولد منها مكونات النص ومعانيه • أما بيت القصيدة فليس الا خلاصة مكتفة لمضمون القصيدة أو حكمتها أو جملتها الكبرى • ويسجل لمفتاح اهتمامه بتنضيد النص أو طريقة كتابته ، والروابط أو الفواصل بين أجزائه وتراكيبه ، وبعنوانه الذى يراه « بمثابة الرأس للجسد » (١٧٥) •

ولقد أثرت تحليلاته ، وما يصاحبها من فرضيات نظرية واصطلاحات ، فى كثير من الدارسين الذى عقدوا بحوثهم على ما توصل اليه أو اقترحه (١٧٦) •

ولما كانت البنيوية تضم اتجاهات مختلفة ، فقد تأثر بها نقاد عرب مختلفو الاتجاهات أيضا • وقد جذبت البنيوية التكوينية برابطها بنية الأدب بالبنية الاجتماعية ، لكثير من النقاد العرب المعاصرين ، وظهرت فى تحليلاتهم أصدااء لهذه الدعوة التى تزعمها الناقد المفكر (لوسيان كولدمان) ، محاولا أن يحلل البنية الداخلية للنص رابطا إياه بحركة التاريخ الاجتماعى الذى ظهر فيه (١٧٧) • مترسما خطى مرجعه الأساس جورج لوكاش (١٧٨) • الى جانب اهتمامه « بدراسة بنية النص الأدبى ، دراسة تكشف الدرجة التى يجسد بها النص بنية الفكر أو (رؤية العالم) عند طبقة أو مجموعة اجتماعية ينتمى إليها الكاتب » (١٧٩) •

ويمكننا أن نعد البنيوية التكوينية رد فعل مزدوجا : فهى ترفض مفهوم (الانعكاس) وتعبير الأدب عن المجتمع على نحو آلى رتيب من جهة ، وترفض قراءة النص مغلقا على نفسه ومستقلا بذاته من جهة أخرى (١٨٠) • ولم تحظ - لهذا السبب - برضا البنيويين المدرسين الذين نعتوا أفكار كولدمان بـ « الحتمية المتكررة » (١٨١) مشيرين الى ماركسيته ، ولم ترض الماركسيين المتشددون بوصفوها بأنها تحريف نظرى (١٨٢) •

ومن أهم أفكار كولدمان دعوته الى عدم الأدب تعبيرا عن رؤية الكاتب للعالم • وهى رؤية لا تقدم « وقائع شخصية بل وقائع اجتماعية » (١٨٣) • ولكن يتحتم قبل ذلك فهم العمل الأدبى نفسه وفهم دلالاته الخاصة (١٨٤) • هنا لن نكون لسيرة الكاتب أهمية كبيرة • فالأدب تعبیر عن رؤية اجتماعية لا فردية • والمهم العلاقة بين العمل الأدبى وهذه الرؤية التى تقابل طبقة من طبقات المجتمع (١٨٥) •

يعتقد كولدمان وجود (البنية الدلالية) فى النص الأدبى • وللهدف دراساتها الى اكتشاف الوحدة الداخلية للنص ، وتشكل مجمل

العلاقات الأساسية داخل النص ، ومن بينها العلاقة بين الشكل والمضمون » (١٨٧) . وإذا كانت البنيوية غير التكوينية تكتفى بتحليل النص من خلال البنى اللسانية فيه ، فإن كولدمان يرى أن فنية النص وتحليله يبقيان ناقصين إذا لم نتقص وعى الكاتب وندرس ما كتب فى النص ، وليس كيفية كتابته حسب (١٨٨) .

ويفرق كولدمان بين الوعى القائم للفئات الاجتماعية ، والوعى الممكن الذى هو أساس الوعى الاول . فالوعى القائم واقعى وحقيقى وذو مضمون متعدد ، ويؤدى بنا الى فهم الواقع انطلاقاً من ظروفنا ، لاقصادية وفكرية . أما الوعى الممكن فهو ما تستطيع أن تفعله طبقة اجتماعية ما ، بعد تعرضها لتغيرات مختلفة . وهو تعبير عن رؤيتها الخاصة للعالم التى يبلورها العمل الادبى (١٨٩) .

وبالرغم من ابتعاد بنيوية كولدمان التكوينية، عن الرؤى الاجتماعية التقليدية التى تربط النص بالمجتمع آلياً ، نأخذ عليها اسقاط المحلل للعالم على النص المحلل وغموض المصطلح وافتقاره الى التحديد .

ولا نعثر - عربياً - على تطبيقات مدرسية ، أو منهجية للبنيوية التكوينية ، تلتزم بأهم أفكار كولدمان التى بينها . فمحمد بنيس ، بالرغم من وصف عمله بأنه (مقاربات بنيوية تكوينية) منتقياً الى هذا الاتجاه ، لا يقدم أية اجراءات منهجية ؛ بل يشكى على تجزئة بنى النصوص الى بنى سطحية تتجلى فى البيت والفاية والوزن والتركيب والكتابة ، وبنى عميقة أعم وأشمل . منها التجريب والغرابة ، مستفيداً من جومسكى ونافيا التعارض بين هذه الافادة ، والمنحى الكولدمانى (١٩٠) . ويقتصر استعماله لمصطلح (رؤية العالم و) الوعى التاريخى والوعى الطبقي (على الجانب النظرى حسب (١٩١) . لكنه يعتمد مصطلح (النص الغائب) لقراءة قصيدة شوقى البائية فى تحية مصطفى كمال ومطلعها :

الله اكبر كم فى الفتح من عجب ياخالد الترك جدد خالد العرب

فيرى أن معارضة شوقى لبائية أبى تمام : السيف أصدق انباء من الكتب ، قد أعادت كتابة النص المعارض أو الغائب - كما يسميه (١٩٢) - للوقوف على مكونات ، أو عناصر التداخل النصى بين أبى تمام وشوقى . ويعتمد مصطلحي (البنية السطحية) و (البنية العميقة) لتفكيك عناصر النص وبيان التجانس والتنافر بين النصين . فمن أمثلة التجانس : بحر البسيط وروى الباء فى القصيدتين . وهن التنافر : ارتكاز قصيدة أبى تمام على الفرق بين الفعل والكلام (السيف والكتب) ، واعتماد قصيدة شوقى المدح بتشابه خالد الترك وخالد العرب . وتأخذ بمنى العيد على

بأنه ليس أهماله الملمح الجمالي المائل في الدلالة (١٩٣) لأنه لا يدرس جمالياتها .

وتدعو يمنى العبيد الى الأخذ باتجاه البنيوية النكويينية فترى « ان تحليل النص ، وانتاج معرفة بنيته عمل هام ، ولكنه غير كاف ، ذلك أن وضع هذه الدلالات في موقعها من سيرورة البنية الثقافية ، من حيث هي سيرورة البنية الاجتماعية نفسها ، عمل نقدي أيضا » (١٩٤) .

وتهتم الناقدة بالفهم الخاص للواقع كى لا يصبح التحليل بحثا عن انعكاس الواقع انعكاسا آليا في النص . فترى أن « الفعل الشعري هو فعل الرؤية الشعرية للعالم بما هو عالم للناس في صراعاتهم » (١٩٥) . وتطور مفهومها خاصا للخطاب ، هو (القول الشعري) الذى يعنى عندها « ان الشعر قول يصير شعريا أى يتميز بمفاهيمه الشعرية دون أن يعادل القول الشعري هذه المفاهيم ، بل ينهض ويصير بها شعريا » (١٩٦) .

ونعرض هنا تحليلها لقصيدة محمود درويش (أحمد الزعتر) التى رأت فيها عنقا عضويا شفافا بين الفكر وشكل تجسده ، أو ما دعتة القول الشعري في القصيدة (١٩٧) . ويعنى ذلك تراجع المصالحات الشكلية البخالصة التى لا تركز على الفكر في شعر درويش . وتغليب المضمون والاهتمام بالمعنى التى يشجعنا النص على استقصائها . فبطاها (أحمد) الفلسطيني المشرّد والمغترب ، فتندو حركة القصيدة « وكان منطق حركة الواقع هو منطق حركة البناء لفنى للقصيدة » (١٩٨) .

ان الناقدة تربط العناصر الفنية كلها بالواقع : فالصورة واللغة والايقاع تحمل كلها بعدا تاريخيا للواقع . وتعد غياب ذاتية الشاعر الفردية ميزة للقصيدة .

ولا يخفى أن الناقدة تنطلق من رؤية واقعية حادة ، ويسوقها موضوع القصيدة (فلسطين وتشرّد شعبها) الى اتخاذ مواقع تفسيرية ومضمونية عامة . فلا نجد أية وقفة تحليلية للناقدة عند المستوى الايقاعى أو التركيبى في النص ، بالرغم من أنها حين درست أثر الموقع الفكرى في توليد دلالات النص فى تحليل آخر ، حاولت الاقتراب أكثر من تراكيب النص المحلل ، لتستكشف حركتين أساسيتين فيه لهما ارتباط دلالى بالثنائيات البنيوية ، وهما حركة طيران الحمامات وحركة البنادق (١٩٩) .

ويغلب الطابع الأيديولوجى على تحليلات يمنى العبيد . وهو الاتجاه الذى يتبناه ناقد آخر يرى أن هدف القراءات التحليلية هو الوصول الى « ممارسة نقدية تنطلق من النص » ثم تقوم بربط هذا النص بالمستوى الأدبى العام الذى هو جزء من المستوى الأيديولوجى ، فى سبيل الوصول

نحو القدرة على ربط النص الابداعي بالممارسة الاجتماعية » (٢٠٠) .
فالياس خورى يفترض فى (أنشودة المطر) للسياب تزاوج الرمز
والغنائية . فالشاعر « يخاطب بلاده التى تمتزج بالرمز العشنتارى » (٢٠١) .
وهذا يتيح لنا معرفة أبعاد الحركة الاجتماعية ، ولكن بتحليل القصيدة من
خلال دلالتها على عالم خارجى تعاد صياغته فى القصيدة (٢٠٢) . ويدخل
الى تحليل قصيدة محمود درويش (سرحان يشرب القهوة فى الكافيتريا)
من زاوية العلاقة بين (الشعري والأيديولوجي) . فالشعر هنا هو شعر
قضية خلاص الشعب الفلسطينى من الاحتلال الصهيونى . وسرحان ليس
الا رمزا أسطوريا ينهض لانقاذ القصيدة مما سماه الناقد « رخاوتها
الرومانسية » (٢٠٣) . ولاثبات ذلك يقرأ الناقد القصيدة قراءتين :
الأولى ، يلاحق فيها تدرج القصيدة انطلاقا من حدث القتل ومحاولتها
الاستدارة حول نفسها والاحاطة بعناصرها الأولية . والثانية يحلل فيها
بنية القصيدة ، ليكشف ثلاثة أنساق هى : نبوءة الماضى ، والأرض - اللغة ،
والبنية الدرامية . ويضيف قراءة ثالثة يخصصها لزمن القصيدة الخاص
بها وإيقاعها وصورها (٢٠٤) .

ومن النقاد العراقيين المتأثرين بالاجاه البنيوى التكويني . فاضل
ثامر الذى دعا الى ما سماه (رؤيا نقدية سوسيو - شعرية) تسعى الى
الكشف عن شعرية النص ، وعن عوامله التكوينية ومرجعياته ورؤيته
للعالم (٢٠٥) . ولأجل ذلك لا يقف الناقد عند حدود الوصف والتحليل
والتأويل ؛ بل يدعو الى رد الاعتبار لحكم القيمة ، ودمج الأدوات المنهجية
والاجرائية بمنظومة القيم الانسانية والاجتماعية للتجربة الانسانية وصولا
الى الكشف عن (رؤيا العالم) التى يحملها النص الأدبي (٢٠٦) .

وتستغرق التحليلات جزءا يسيرا من جهة الناقد المهتم بالتنظير ،
والملاءمة بين التوجه الى بنية النص بمستوييها السطحي المتصلب بالتشكيل
والبناء ، والعميق الدال على المعنى والرميز ، وبين البحث عن الدلالات
الاجتماعية والفكرية التى ينفذ عليها النص لكونه تجسيدا لرؤية العالم .
وتؤكد هذه النزعة التوفيقية فى تحليل الناقد لقصيدة نازك الملائكة
(الشخص الثانى) (٢٠٧) التى رأى فيها مثالا لانشطار الذات الشعرية
الرومانسية . ويتجه تحليل الناقد الى المستوى اللسانى للنص مستثمرا
بدايته بـ (لو) الامتناعية المحذوف جواب شرطها والمتلوة بفعل ماض
يتعدى معناه الى المستقبل .

لوجئت غدا وعبرت حدود الأمس الى غدى الموعود .

ويلتقط الناقد ثنائية واضحة طرفاها (أنت / أنا) ، وينجح فى
استقصاء دلالات المخاطب شخصا ثانيا ، أو قرينا نفسيا للذات المنشطرة

على ضغيدى : بناء النص ودلالته • وهو موقف « يرتبط بكامل تجربة الشاعرة الشعرية والانسانية والحياتية والعاطفية ورؤياها للعالم » (٢٠٨) • وبذلك يختتم الناقد تحليله مطالسا تصنيفا ، أو حكما عاما على الشاعرة لتندرج ضمن مفهوم رؤيا العالم الذى يتبناه ، مجسدا دعوته الى رفض موقف الوصف والتحليل اللسانى ، الصرف فى التيارات البنيوية غير التكوينية (٢٠٩) •

ولعل أكثر الاتجاهات صلة بالمنشأ اللسانى هو الاتجاه الأسلوبى الذى يعتمد أسلوبية مقياسا فى تحليل النصوص • فالأسلوبية « تحليل لغوى موضوعة الأسلوب ، وشرطه الموضوعية ، وركيزته الألسنية » (٢١٠) • فالمحلل الأسلوبى يقضى ذاته من عملية التحليل ليميز الوصف اللسانى للتراكيب اللغوية فى النص • وتستمد الأسلوبية مقومات عملها من البلاغة والألسنية معا ، متجهة الى الأسلوب أو ما يسميه ريفانير « الوقائع الأسلوبية التى لا يمكن ضبطها الا داخل اللغة مادامت هى مادتها » (٢١١) •

أما الأسلوب ، فهو « كل شكل فردى مكتوب ذى قصدية » (٢١٢) • فإذا كانت اللغة تعبر ، فإن الأسلوب يعمل على إبراز القيمة الفنية لهذا التعبير • فيكون الأسلوب مميزا بين ما يقال فى النص الأدبى وكيفية قوله ، وبين المحتوى والشكل فيه (٢١٣) •

ولم تنكر الدراسة الأسلوبية لأبوة علم اللغة وأمومة البلاغة ، فوصفها أصحابها بأنها الوجد الجديد للبلاغة ، أو البلاغة الحديثة (٢١٤) • فالأسلوبية « دراسة للتعبير اللسانى » (٢١٥) ، ووسائلها فى تعرف الخصائص الأسلوبية لكل نص تتلخص فى دراسة الشكل الشعري المركب من مجموعة عناصر أو صيغ صوتية ونحوية وإيقاعية (٢١٦) • وقد تنسبت التيارات الأسلوبية فقام بعضها على أسلوبية التعبير التى يمشاها شارل بالى ، وأسلوبية الانزياح التى تقيم نحوا ثانويا على أساس المعيار النحوى (٢١٧) • والأسلوبية السياقية الداعية الى وظيفة التأثير فى الأسلوبية • وتحديد أسلوب النص على مستوى الكلام ومراعاة السياق والمفارقة الناتجة عن ادراك عناصر النص المتوقعة وغير المتوقعة (٢١٨) • وهنالك أسلوبية احصائية تقوم على القياس الكمي لحصر الظواهر اللغوية فى النص وتصنيفها تمهيدا لدراساتها نفسيا بعد رصد معدلات تكرارها (٢١٩) •

وقد تأثر بعض النقاد العرب بالأسلوبية ، وكان لمبادئ عملها اثر واضح فى التحليلات النصية • فالأسلوبية تتجلى أساسا فى دراسة النصوص وتحليلها لكشف السمات الأسلوبية المكونة لها •

لكن التحليل الأسلوبى للنص لا يتضمن (قواعد) عمل ، أو منطلقات ثابتة ، فقد يكون مرتكز التحليل بنيويا ينطلق من الأبنية والتراكيب الشكلية ، أو احصائيا يعتمد الى المقايسة والاستمقراء ، أو دلاليا يعتمد المعانى والموضوعات والأغراض ، وربما جاء بلاغيا يرصد الظواهر التحسينية والتصويرية فى النص .

ولا يعنى ذلك غياب الأسس العامة التى يلتقى عندها المحللون الأسلوبيون ، كالتنبه على كفايات التعبير والظواهر اللغوية (٢٢٠) .

فقد يعتمد المحلل الأسلوبى التحليل الإيقاعى ، وأساسه هو المادة الصوتية الموظفة فى النص توظيفا جماليا ، أو « صناعة الشعر من الأصوات » (٢٢١) . وهذا ما سلكه محمد الهادى الطرابلسى فى تحليل عدد من النصوص أسلوبيا ، من بينها مطولة السياب (الأسلحة والأطفال) فأشار الى وجود محورين كبيرين ينتظمان النص المكون من ثمانية مقاطع . فالمقطع الأربعة الأولى يضمها محور (الصوت والصدى) والأربعة المتبقية يضمها محور (الفعل ورد الفعل) فكأنهما يمثلان السلم والحرب أو « انشودة العيش وانشودة الردى » (٢٢٢) .

ويقدم الطرابلسى لقارئه موجزا دلاليا لكل قسم يختزل به معناه ، فالقسم الأول من المحور الأول - مثلا - « صدى أنشودة الحياة ، والأطفال - وجه المستقبل - فى أمن ، والقسم الثانى : صدى أنشودة الموت ، الأطفال - وجه المستقبل - فى خطر » (٢٢٣) . ولا يلتزم الناقد بهذه الثنائية المحورية بل يتفحص النظام الإيقاعى للنص . ومن ملامحه التزام الشعاع ترديد عبارات معينة مثل (حديد ، رصاص) وما فيهما من دلالة لغوية على وسائل الحرب والدمار . ويتأمل بحر المتقارب الموحد التفعيلة (فعولن) وما أضفى عليه السياب من إيقاع خاص تولد من التردد والقطع مع تنويع القوافى الخارجية والداخلية وترجيح أصوات مخصوصة من بينها السين والصاد فى قوله :

عصافير أم صبية تمرح / محار يصلصل فى ساقيه

ومنها حكاية الأصوات (الهسهسة والصلصلة والرجرجة والوسوسة ..) فيجمع بذلك أصوات الطبيعة الى أصوات اللغة ، فتفاعلت الأصوات لتخلق إيقاعا خاصا فى النص ، يليق به مصطلح (أنشودة) وصفا أنسب من مصطلح القصيدة (٢٢٤) .

وينطلق عبد السلام المسدى فى تحليلاته النصية المبكرة من المزج بين المقوم اللغوى والمقوم النفسى ، ومثال ذلك قراءته قصيدة أبى القاسم الشاذلى (صلوات فى هيكल الحب) ليتبين ما سماه « تناسج كل من الأبنية والحركة » (٢٢٥) داخل صياغة القصيدة ، فيربط القالب الصياغى

(اللغوى) بالحالة النفسية ، فيرينا ثلاثيات عدة تحكمت فى نظام النص ،
فهناك :

١ - الانبات أو الاقرار • ممثلا فى قول الشاعر : عذبة أنت •
٢ - الاستفسار أو السؤال • ممثلا فى قوله : أى شىء ترك ؟
هل أنت •• ؟

٣ - التردد أو التذبذب بينهما : أنت ما أنت ؟ أنت رسم جميل ••
وعلى مستوى الموضوع هناك :

١ - الطبيعة • ٢ - الحب • ٣ - الفن •
وعلى المستوى النفسى نجد :

١ - الذروة • ٢ - الانحدار • ٣ - الاستدراك على الانحدار
أو التراجع •

وعلى المستوى النحوى هناك •

١ - مناجاة وأخبار • ٢ - استغاثة ونداء • ٣ - اذعان
وتسليم •

فكانت الحركة المثلثة « مقودا لمسار القصيدة كلها » (٢٢٦) •
ويعزز هذا الاستنتاج ما وجدته الناقد من ترابط البناء العروضى الذى
غلب عليه التدوير ، والارتكاز الصوتى المجسم للحركة فى توازن الأصوات
وترديدها ، والضبط النحوى الممثل ببنى صياغية خاصة كالأخبار
والاستفهام والنداء وسواها •

الا أن انتقال المسدى الى التحليل الأسلوبى الخالص ، يتجسد فى
تحليله اللاحق لهمزية أحمد شوقى فى مدح الرسول (ص ٢٢٧) الذى
أقامه على مقولة (التضافر الأسلوبى) •

وبالرغم من طول القصيدة (١٣١ بيتا) ، استطاع الناقد أن يستنبط
منها الأمثلة التركيبية التى تنتظم وفقها مكونات الأسلوب • وأهمها :
التفاصيل : أى تمايز الخصائص الأسلوبية فى طبيعتها ، وتعاقبها فى النسق ،
والداخل : وفيه تتوارد الأجزاء فى تواتر دورى فيمتزج الجزء بالجزء ،
والتراكيب : وهو توزع المجموع الى كتل تتقابل تقابلا متتاليا • ومن
انتظام هذه العناصر انتظاما مخصوصا يسمح باستكشافها على وفق
معايير مختلفة يتولد التضافر (٢٢٨) الذى اعتمده الناقد ليتعرف تجليات
الظاهرة الأسلوبية التى اتخذت هيئة مجموعات دلالية ، كشف منها
الناقد ثمانى مجموعات متتالية تبدأ ببشرى مولد الرسول (ص) ،
وتنتهى بالاستنتاج به ، وكانت معايير الاستكشافية هى : معيار المفصل ،
والمضامين أو الدلالات ، والتقنات الأدائية ، والبنى النحوية •

ولما كان هدف الناقد هو الاستعانة بالأسلوبية التطبيقية خدمة للمنطلق النظري الملتصق بأرساء أسس « أسلوبية النماذج » (٢٢٩) طبقاً لقوله • فقد اكتفى بالانفراد بأبيات منتخبة ليوضح ما فيها من تضافر أسلوبى • ففى بيتى شوقى :

بسوى الأمانة فى الصبا والصدق لم يعرفه أهل الصدق والأمناء

يامن له الأخلاق ما تهوى العلى منها وما يتعشق الكبراء

يجد الناقد أدق صور التضافر (٢٣٠) من حيث الكشف المزدوج لفظياً فى (الصديق وأهل الصدق) و (الأمانة والأمناء) ، وصوتياً فى الصفير المرقق فى (سوى) والمفخم فى (الصبا والصدق) ، أى بواسطة حرفى السين والبصا • ويشير إلى الالتفات فى البيت الثانى حيث يوهم النداء (يامن ••) بالمخاطبة المباشرة • إذ يحتمل العطف بالمخاطب (يامن لك) أو بالغائب (يامن له ••) ويعزز هذا المنحى الأسلوبى ازدواج الحضور ، والغياب فى الاسم الموصول (ما تهوى ••• وما يتعشق) • وهكذا يتكون تضافر تحليلى مواز لتضافر الأسلوب النصى ، فيستعين الناقد بالاحصاء ، ووصف جملة النص النحوية ويتقصى تدرجه الدلالى ونظامه الإيقاعى ، ولا يمنع نفسه من الادلاء بأحكام انطبائية أو ذوقية (٢٣١) لينشئ نصاً نقدياً تغلب عليه سمة المقالة الأدبية التى تعنى بالصياغة والتحليل معاً •

ونعد تحليل الناقد محمد عبد المطلب لقصيدة المدح عند حافظ إبراهيم (٢٣٢) مثلاً للأسلوبية القائمة على وصف ظواهر النص اللغوية والتوقف عند هذه الحدود • إذ يرى عبد المطلب أن المعول عليه فى هذا النوع من النقد هو التركيز « على النص فى صياغته دون دخول فى جوانب فرعية لا تتصل بصميم التركيب اللغوى » (٢٣٣) • وهكذا جاءت قراءته لشعر حافظ من زاوية واحدة هى (التكرار النمطى) مهملاً الناحية الدلالية •• فيدرس التجنيس والتذييل والتقطيع والتقابل ، مستفيداً من المصطلح البلاغى العربى فى المقام الأول • فجاءت دراسته لغوية بلاغية لا تخرج عن حدود اللغة وجزء خاص من الأداء البلاغى هو التكرار النمطى • على العكس من ذلك يقرأ الناقد حمادى صمود قصيدة الشبابى (الأشواق الثائرة) (٢٣٤) • متوقفاً عند بنية العنوان ودلالته فلا يجد فيه إلا الاضطراب والحركة والاختلاط (٢٣٥) • ويستفيض فى دراسة (الجوانب الشكلية) ومظاهرها اللافتة ومن بينها الروى وتكرار المطلع • ويستجلى ثنائيات متعددة منها : ثنائية الانشاء والخبر ، والكون وما قبله ، وأنا

والأخرون . و يقيم تحليله للأبيات حسب مقاطع القصيدة التي بدأت
بالنداء ، وانتهت بالتمنى .

ويسند خالد علي مصطفى الاسلووية وصفا المنص لا التحليل .
فيعجل قصيدة شاذل طاقة (ثغاء الجرجر) قائلا ان دراسته « تنصرف
الى الاكتشف عن اسلووية القصيدة التي استطاع التساير أن يجسد بها
المستوى العقلي الفطري ذا الوعي الأولى بالأشياء » (٢٣٦) . والى جانب
هذا الخلل الاصطلاحي ، نجده يتخلى فى خطوات التحليل عن وعده
بالكشف عن أى مستوى دلالي فى النص مكتفيا برصد احصائي ذكي
لما سماه « العمليات التنظيمية فى القصيدة » (٢٣٧) . وتجلياتها المتمثلة
فى التكرار والاضمار خاصة ، من دون استثمار لهذا الرصد الاحصائي فى
استنتاج أية دلالة . فكان التحليل لغوية يقتصر على بناء الجمل .

وهذا ما نسجله على أغلب الدراسات الاسلووية ، حتى ليحضرنا
سؤال رينيه ويلك : « كيف تستطيع مناهج اللغويات ان تتفاعل مع
الكثير من المميزات فى العمل الأدبي الذى لا يعتمد على صيغ كلامية
محددة » (٢٣٨) . فالوصف المجرد للبنى الغوية ، وتكثير المصطلحات
والنصرف بها كيفيا (٢٣٩) ، والنزوع الى تجريد الاحكام رياضيا وعلميا ،
تعد من أبرز اعتراضاتنا على النهج الاسلووبى فى تحليل النصوص الذى
لا يلتزم وجهة منهجية أو تيارا اسلووبيا خاصا (٢٤٠) .

● ما بعد البنيوية :

كانت البنيوية رد فعل حادا على الاهتمام بالمؤلف وما حول النص
فانصرف روادها الى التقييد بملفوظات النص ، ورفض الانفتاح على ما سواه
فى عملية التحليل . فكانت الدعوة للخروج من الصنمية النصية التي
تختزل مهمة الناقد فى كشف نظام النص المتمركز فى بعد واحد : هو
مستواه اللساني .

واذا كان الاهتمام بالمؤلف هو سمة النقد حتى أواخر القرن التاسع
عشر ، والاهتمام بالنص سمة بالنص الجديد ، فان المرحلة الثالثة فى
تطور النظرية الأدبية تتمثل فى « تحول الانتباه بصورة واضحة الى
القارئ » (٢٤١) ، وما يقوم به الناقد قارئاً للنص من « تفاعل ونشاط
لكشف آثار النص عليه » (٢٤٢) ، وتأويل ملفوظاته وحل شفراته
ونظمه الاتصالية .

ونستطيع أن نسمى أربع نظريات نقدية بارزة ، شكلت ما يعرف
بمرحلة (ما بعد البنيوية) هى : ١ - القراءة والتلقى . ٢ - التفكيك .

٣ - التأويل • ٤ - السيميولوجيا • وكان لازدهار هذه النظريات أثر واضح في نبذ الانغلاق النصي ، وإعادة الاهتمام بالقارئ وعملية القراءة والتأويل الذاتى ، وظهور مباحث نقدية جديدة منها : التناس ، والدلالة ، والأثر الجمالى وسوها •

لا تعنى القراءة مسحاً بصرياً للنص • بل هى فعل خلاق « وعملية دينامية فعالة وحركة معقدة » (٢٤٣) • وبها يبلور القارئ النص ويخرجه من حيز الوجود بالقوة الى الوجود بالفعل (٢٤٤) • ويفترض ذلك أننا نستوعب النصوص بالتفاعل معها نتيجة النشاط الادراكى ، والتصور الدلالى الذى يتجاوز التصور اللغوى المحدود للنص (٢٤٥) •

وبتأثير مباشر من فلسفة الجمال الظاهرية ، دعا نقاد القراءة وجمالية التلقى فى منتصف العقد السابع من هذا القرن الى تفاعل القارئ والنص إعادة لثنائية الذات والموضوع الظاهرية • فقد نأثر رواد هذه النظرية (ولا سيما ايزر وياوس) بالفكر الظاهراتى من هوسرل فغادامير حتى هيدجر ، واشتقوا مصطلحاتهم الخاصة ومفاهيمهم مثل (أفق الانتظار) و (المسافة الجمالية) و (فراغات النص) و (الوقع الجمالى) التى أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص وتأويلها (٢٤٦) •

ويتسع مفهوم اشراك القارئ فى اظهار حقيقة النص ، حتى يدعو التأويليون الى تجاوز التفسير التقليدى ، أو شرح النصوص ونشرها ، الى تبين المعانى المتعددة والمختلفة التى يحملها النص • وهى لا تتضح الا « بتقصى البنيات التحتية الكامنة للنص ، لاكلماته المفردة » (٢٤٧) • فالمؤول يبقى على مسافة كافية من النص للاصغاء الى ما يقوله ، والاستقلال عن قصد الكاتب وظروف القول لأن « ما يقوله النص وما يعنيه لا يوافق ما يريد كاتبه قوله » (٢٤٨) أحيانا • فالتأويل يقوم على افتراض حوار بين (أنا) القارئ و (أنت) النص لفهم معنى النص الذى يبدأ بفهم أجزاء الوحدة اللغوية لمعرفة معنى الكل فى حلقة ، أو دائرة متصلة (٢٤٩) •

أما التفكير فهو نشاط قراءة يرتبط بقوة النصوص ، واستجوابها ، ومقاومة أى نوع من المعانى المستقرة والنهائية • فجاك ديريدا يرفض ما يسميه « الانحباس داخل النص » (٢٥٠) • وبهذا يكون التفكير رد فعل يخفف من غلواء البنيوية • وقد وصف التفكير بأنه يتعقب النص فى متاهاته لايجاد العنصر الذى يمثل جوهر التناقض أى الخيط الذى يساعد على حل النص كله ، أو الحجر الذى سيحطم البناء كله (٢٥١) • والغرض من ذلك ، هو معرفة تركيب النص ، وكيفية اختلاف معانيه ومضامينه التى طمرها المعنى السائد (٢٥٢) • ويظهر لنا تحليل النص أو تفكيكه أن معناه الكامن قد يناقض ظاهره ، أو ما ينتجحه ترتيب عناصر النص المفكك (٢٥٣) •

وهكذا يجرى تفكيك مجازات النص الشعري واستعاراته ، لتتشكل نظرية التفكيك من خلال نشاطها النصي (٢٥٤) ومقولات (الكتابية والاختلاف) التي جاء بها ديريدا ، وتابعه فيها بول دي مان وسواه من النقاد الغربيين (٢٥٥) .

أما النظرية الأكثر اقترابا من تحليل النصوص بقواعد واضحة ومفاهيم متشعبة ، فهي السيميولوجيا التي كان أثرها واضحا في النقد العرب . فان كنا لانجد أمثلة كثيرة للتحليل حسب مناهج التلقي والتفكيك والتأويل ، فان التحليلات السيميولوجية للنصوص أخذت نصيبا طيبا في الجهد النقدي العربي . والسيميولوجيا - شأن النظريات الثلاث الأنفة - ازدهرت في الغرب ابان العقد السابع من هذا القرن . وتعنى « العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا ، أو سنننيا أو مؤشريا » (٢٥٦) .

ويعود هذا العلم في نشأته الى سوسير ، الذي ركز على الوظيفة الاجتماعية للعلاقة ، فيما كان تشارلس بيرس يسند اليها وظيفة منطقية ، مسميا علم العلامات أو الاشارات (سيميوطيقا) (٢٥٧) . ورأى سوسير أن العلامة تفصح عن علامة ثنائية تجمع بين المفهوم الذهني والصورة السمعية أو الدال والمدلول (٢٥٨) . أما بيرس فيرى أن العلامة ذات علاقة ثلاثية بين ممثل ، أو يحيل على موضوع ثان بوساطة مؤول (بالكسر) ثالث (٢٥٩) . ويقسم العلامة الى ثلاثة أقسام (٢٦٠) . أيقونة : تصور موضوعها من خلال التشابه بين الدال والمشار اليه (مثالها الصورة الفوتوغرافية) ، والمؤشر : الذي يرتبط بموضوعه ارتباطا سببيا (مثاله الآثار على الرمال) ، والرمز : حيث تكون العلاقة التي تربط بين الدال والمشار اليه عرفية غير معللة (اشارات المرور الحمراء مثلا) . وقد وسع رولان بات أفق الدراسات السيميائية لتشمل دراسة الأساطير والأزياء وأنظمة الطعام والثقافة والصور والحركات والأصوات والكتابات وغيرها .

يرى السيميائيون أن النص عبارة عن شبكة من الشجرات يقوم القارئ بفكها ، مثلما يفعل الصيدلي اذ يقرأ وصفة طبية مشفرة (٢٦١) . لذا « لابد من مشاركة القارئ الفعالة لاكتمال النص » (٢٦٢) وللعثور على وحدة الدلالة الكامنة فيه وليس معناه الكلي حسب . فالنص « يدرك بوصفه علامة واحدة ، معقد شكلا وموحد دلالة ، . فالعلامة ليست الا علاقة بشيء آخر . ولا يمكن فهمها بدون فهم استمرار تحولاتها من عنصر الى آخر في شبكة ما » (٢٦٣) ، فالمهم في التحليل السيميولوجي ليس الوصول الى المعنى الحقيقي الذي يكشف عنه النص ، بل الكيفية التي قال بها النص ما قاله . وذلك يتطلب منسا مراعاة « مستويين في النص : مستوى السطح ومستوى العمق » (٢٦٤) . وسوف ترينسا

الوقفات التحليلية كيفية استعمال نقادنا العرب مصطلحات هذه المناهج والتيارات ، ومفاهيمها ، وطرائقها التي تجريها لتحليل النصوص . وأول ما نسجله هنا ، اضطراب المصطلح وتفاوت وصف الأعمال النقدية . فبعد الله الغدامي وعبد الملك مرتاض يصفان تحليلاتهما بأنها (تشريحية) (٢٦٥) تعرييا لمصطلح (Deconstruction) الذي ترجم الى التفكيك أو التفكيكية .

ولكن الأهم من ذلك ما فهمه النقاد من المصطلح . فالغدامي يعترف بأن النقض ، أو الفك يحملان دلالات سلبية تسيء الى فكرة تفكيك النص من أجل إعادة بنائه وسيلة ، لكي يتفاعل ابداع القراءة مع النص ، لذا اختار مصطلح التشريحية ، أو تشريح النص (٢٦٦) .

ينطلق عبد الله الغدامي في تحليل نصوص الشعاع الحجازي حمزة شحاته (١٩٠٩ - ١٩٧٢) من الايمان بأن النص محور الأدب ، وأن ما يهمنا في مجال الأدب هي الوظيفة الأدبية للنص مع مراعاة السياق الأدبي الذي يحتوي النص والشفرة ، أو اللغة الخاصة بالسياق (٢٦٧) . ويوضح ذلك باستعارة الرسم الذي وضعه جاكوبسون لعناصر الاتصال الستة (مرسل - رسالة - سياق - وسيلة - شفرة - مرسل اليه) وما يميز النصوص حسب تركيزها على أحد هذه العناصر . وينقل عن جوليا كريستيفا وليتش وبلوم مفهوم تداخل النصوص ، أو تفاعلها . فالنص ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة ؛ ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى . وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى (٢٦٨) . ولما كان عبد الله الغدامي يطمح الى تقديم جهد نظري تطبيقي في تحليلاته ، فانه يمهّد لهذه التحليلات بتوسيعات مفهومية جيدة ووافية ، يكشف فيها عن مراجعه التي تميزت بتعددتها وتباينها منطلقاتها . ففيها ما هو بنيوي يحيل الى رولان بارت وتودوروف ، وأسلوبى وصفى واحصائي ، وتفكيكى تأويلي وسيميولوجي ، وفيها ما هو تراثي أيضا . فمن البنيوية يأخذ مفهوم فضاء النص والثنائيات الضدية . . فيجد في قصيدة حمزة شحاته قطبين رئيسين هما : الخطيئة والتفكير ، ويجد لهما ثنائيات متعارضة ، أو متغايرة كالجسد والحب ، والعيش والحياة ، والأنا والآخرين . ويجد للقصيدة مركزا تتمركز فيه هو المرأة (٢٦٩) التي تتخذ رمزا دلاليا معبرا تجسده ثنائية آدم / حواء ، والخطيئة الأولى التي أنزلتهما الى الأرض . ومن الواضح أن تعيين قصة الخطيئة الأولى مرجعا للنص أفاد الناقد في اظهار فكرته حول تداخل النصوص . فصار نص شحاته صياغة فنية لقصة سقوط الانسان ، وطرده من الجنة بسبب المرأة . ولكن تعيين مركز للنص يخالف ما تذهب اليه النظرية التفكيكية من نفو المركز الواحد . وقد سوغ الغدامي ذلك بالقول : ان تشريحه تختلف عن

تشريحية ديريدا ، لأنه لا يحاول نقض منطق العمل المدروس ، بل يجد نفسه أقرب الى تشريحية بارت التى اعتمدت النقض من أجل بناء النص مجددا (٢٧٠) .

فالغدامى لا يتحدد بالقواعد النظرية ، أو المنطلقات الخاصة بالتفكيكية . ولا يحافظ على تعاليم بارت والبنويوية عامة ، اذ يرى - خلافا للبنويين - أن النص مفتوح يؤدي فيه الحرف الى الكلمة ، والكلمة الى الجملة ، والجملة الى السياق ، والى النص ، ثم الى النصوص الأخر (٢٧١) ، وهذا هو النص (المعطاء) لا المغلق الذى يصبح محنطا ليس فيه غير معنى حبيس فى جمل مؤطرة (٢٧٢) . ويخالف الغدامى بنوييته حين يدعو الى أن تكون مهمة المحلل هى « وصف علاقتنا بالنص لا وصف النص » (٢٧٣) . وبذلك ينقل الاهتمام من النص الى القراءة ، أو علاقة القارئ بالنص . وهى علاقة تقوم على وصف فهم القارئ للنص لا شرحه أو تفسيره .

ويخالف الغدامى البنيوية ثالثة اذ ينطلق فى قراءته التشريحية من التذوق الجمالى القريب من الانطباع ، لكنه تذوق يستجيب للتحليل النقدي العلمى بناء على القياس النقدي للأحكام الجمالية (٢٧٤) . فالغدامى يريد ذوقا يعمل مواطن الجمال رجوعا الى أحكام معيارية ترفضها البنيوية ، مثلما ترفض الانطلاق من التذوق الجمالى الخالص .

وأخيرا يخالف الغدامى المنهج البنيوى فى استعانة بما يقع خارج أبنية النص ، فيستعين برسائل حمزة شحاته وأخباره وسيرة حياته وما حدث له من نكسات تجارية واجتماعية ، ليحلل نصوصه . واذا كنا لا ننكر عليه هذه الافادة أو الاضاعة ، فاننا لا نراه يخالف البنيوية حسب ، بل يخالف ما وضعه هو نفسه من قواعد نظرية حين دعا فى مقدمة تحليله الى ما سماه « تحليل الشعر بالشعر » (٢٧٥) ، لكنه فى التطبيق لم يستعن بقصائد الشاعر لتحليل نص مفرد حسب ، بل استعان برسائله الشعرية وما روى عنه من أخبار ، وما جرى من أحداث فى حياته .

يصف الغدامى عمله بأنه تفكيك النصوص الى وحدات أو جمل ثم ادراجها فى مجاميع يتكون منها النص للوصول الى الأثر الفنى الذى يحدثه فىنا لنص ، بدلا عن معناه أو موضوعه (٢٧٦) .

وفى سبيل ذلك ، يقف الناقد وقفة مطولة عند عنوان النص (يا قنب مت ظمأ) متاهلا أهمية العنوان الذى يتصدر النص ويعلوه بالرغم من أنه عبارة نثرية تأتى بعد الانتهاء من كتابة النص . ويحلل دلالة النداء الى تحديد هوية النص (٢٧٧) . ثم يحلل فضاء القصيدة عادة الكلمات اشارات حرة حسب مصطلحات السيميولوجيا . منتقلا الى ضرب من الأسلوبية الاحصائية ، فيعد أزمنة الأفعال ليجد صيغة الماضي أكثرها استعمالا . لكن

دلالتة تحيل الى المستقبل . فالمضارع هو المتغلب فى النص رمزا للأنشطار
على الثبات ، وان جاء بصيغة الماضى الدال على الانقطاع (٢٧٨) . أما انتهاء
القصيدة بببيت يحتوى فعلى أمر فيعنى للنقاد عودة تكرارية الى المنبع
وارتباطا بالعنوان ، للانطلاق كونيا الى دورة البداية . أى العدم الذى
يعنيه الموت فى قول الشاعر :

ولما ؟ لاء يا قلبى فمت ظما ودع مدنسه يهلك به شرقا (٢٧٩)

ويخصص الغدامي الأجزاء الأخيرة من تحليله لما سماه « مدار
الأثر » (٢٨٠) أو ما يتركه النص فى النفوس . وهو من ابداع القارئ ،
لا يأتى قبل النص ، بل بعده . ويتحقق بالقراءة النقدية الابداعية .

وبالرغم مما لنا على قراءة الغدامي من مأخذ بينهاها (٢٨١) ، نستطيع
أن نجد له تسويغا نلخصه بأن قصائده حمزة شحاته متواضعة المستوى ،
غنائية الاتجاه ، الى جانب انشغال الناقد بترسيخ أسس نظرية ومقدمات ،
لم تبق للتحليل سوى مهمة البحث عن أدلة تدعم تلك القواعد النظرية .

وفى تحليل عبد الملك مرتاض لقصيدة (أشجان يمانية) للشاعر
عبد العزيز المقالح ، يستوقفنا العنوان الذى يعلو الكتاب المكرس لتحليل
القصيدة . ففيه ثلاثة مصطلحات هى (بنية) و (خطاب أدبى) و (دراسة
تشريحية) . يحدد مرتاض البنية بأنها « الخصائص المورفولوجية
الخالصة » (٢٨٢) . وبذا يقصر البنية على خصائص النص
الصرفية ، مما لم يلتزم به هو نفسه فى تحليله . بل عاين خصائص
نصية أخرى منها : الصورة ، الزمن ، والايقاع . . . يعرف الخطاب الشعري
تعريفا انشائيا فهو عنده « كل ابداع نال الحد الأدنى من اجماع الناس
على جودته قيصنف فى الخالدات من الآثار » (٢٨٣) . ولا نفهم من
(التشريحية) الا تقسيم النص الى بنى جزئية تسهلا لعملية التحليل ،
اذ ليس من تعريف للتشريحية ، أو بسط لمفاهيمها مثل الذى وجدناه فى
تحليل الغدامي . على العكس من ذلك يعرض مرتاض المؤثرات التى حركت
أسسه النظرية فنجدها لدى جان كوهين ، والجاحظ تحديدًا فى ايلا
الشكل أو الصياغة الأهمية الأولى (٢٨٤) .

يجزم مرتاض أولا ألفاظ القصيدة (٢٨٥) ليستثنى طغيان الأسماء
كاملة (المعرفة بال) على نسج القصيدة ، اذ بلغت نسبتها المثوية حوالى
٨٢٪ وطغيان الزمن النحوى الحاضر على الوحدات الفعلية بنسبة ٢٥٪
وذلك يعنى انطلاق الشاعر من حاضره ، فإنداء الى ماضيه ، فهنلا مستقبله ،
مشرئبا الا أثبات الحال بوساطة الأسماء التى لا ترتبط بحركة حدثية
أو حادثة .

يحلل الناقد في الفصل التالى « خصائص الصورة » (٢٨٦) .
وأهم عناصرها الفنية ومنها الماء وما يتصل به من سواثل ، والفقر والشفاء ،
والتماس الرحابة والسعة . ويدرس (خصائص الحيز الشعري) أى
المكان المتنوع ضيقا واتساعا وحركة وعمقا . وهو ليس مكانا حقيقيا بل
متوهم أو متخيل مثل قضبان السجن والطرق وصفحة الماء
وسواها (٢٨٧) . ويكمل فى الفصل الرابع دراسة « خصائص الزمن
الأدبى » (٢٨٨) وهو ليس الزمن / النحوى أو الفلسفى ، بل الزمن الأدبى
الحاصل المطلق ، أو الدائرى . ويفصل « خصائص الصوت والايقاع » (٢٨٩)
فى الفصل الخامس ، بأصكاله المختلفة - داخليا أو خارجيا ، قصيرا
أو طويلا . ويختتم دراسته ببيان (خصائص المعجم انفى) الذى حصره
فى سبعة محاور تبدأ بالموت وتنويعاته وتنتهى بالوطنية والوطن .

ونأخذ على تحليل مرتاض اغفاله المنهجية التفكيكية التى نسبت
اليها قراءته ، وتعسفه فى تفسير رموز القصيدة ومعانيها ، واستطراده فى
تقليب أوجه هذه المعانى ، ومنها - مثلا - تفسيره للقضبان فى قول
المقالح :

أى قضبان سجن هنا ترتسم

فقد تحدث عن القضبان وهياكلها وحديدتها وألوانها وأحجامها
وخطوطها وأنواعها (٢٩٠) . ونسجل أيضا تداخل المصطلح وتفاوت
استعماله من دون تحديد واضح . من ذلك حديثه عن (الماء الشعري)
و (الحيز) و (البنية) أو (الخطاب) وغيرها (٢٩١) . ويظهر لنا أن
مرتاض يتخذ التشريحية سبيلا لبعثرة النص الى بنى ثانوية . فقد وصف
تحليله قصيدة حميد سعيد (يا جارة الدم والدمار) (٢٩٢) بأنه « دراسة
سيمبائية تفكيكية » لكنه يتفحص بنى الدلالية بنىة الدم وبنية
السكون » (٢٩٣) ، وبنية اللغوية ونظامه الأسلوبى ، وهذا تحليل
شامل تتغير وجهة النظر فيه تبعا لاختلاف زاوية النظر (دلالة - لغة -
أسلوب) .

أما التشريح فلا يصل إلينا منه سوى هذه البعثرة والتفتيت (٢٩٤) .
بالرغم من جهد الناقد ، واجتهاده فى توليد الدلالات ، وتأمل الصيغ التعبيرية
وأبنية النص ، لكن (التفكيك) يستلزم بعد تشريح البنية اللفظية للنص
الشعري ، وضع المحتوى الفلسفى للنص فى السياق التاريخى والثقافى
العام » (٢٩٥) . وهذا ما فعله عبد الله الغدامى فى تجربة تحليلية أخرى ،
تناول فيها ثلاث قصائد تلتقى فى اتخاذ المرأة مثالا ، وتختلف باختلاف
أساليب الشعراء ورؤاهم .

ولكى لا تقتصر محاولة الغدامي التحليلية على اكتشاف (موضوع) النص ، درس ما يمكن أن تقدمه لنا القصائد من أمثلة « قرائية لها أبعاد كلية متمثلة بنماذج المرأة بوصفها قيمة دلالية باطنية فى النص الشعري » (٢٩٦) . فالغدامي يجمع فى هذه التجربة التحليلية عدة منهجيات منها : التشريح وسيلة ، أو طريقة لكشف القيم النصية المخبوءة و اظهار ما يخفيه النص ، فكان التحليل « يقلب السحر على الساحر » . (ويرد) السهم الى الصياد » (٢٩٧) ، ومنها : القراءة والتلقى ، فالناقد يتأمل أمثلة المرأة فى القصائد وما تثيره فى القارئ من الصور التى بحفظها لها فى أفق تلقية .

ويمزج هاتين المنهجيتين برؤية موضوعية ، تعطى للموضوع فى النص هيمنة واضحة . فيجد أن القصائد الثلاث تقدم المرأة مثالا متدرجا نلخصه بما يأتى :

١ - فى قصيدة حسين سرحان (ذات اللمى) : مثال المرأة - الموت .

٢ - فى قصيدة ، غازى القصيبي (أغنية فى ليل استوائى) : مثال المرأة - الحياة .

٣ - فى قصيدة محمد جبر الحزبى (خديجة) : مثال المرأة - المعنى .

أما الرؤية فهى رؤية موروثية فى النص الأول ، ورؤية أسطورية فى الثانى ، ورؤية جديدة فى الثالث . ومن الواضح فى التحليلات اهتمام الغدامي بالدلالة ، وما ترتب عليها من صوغ وتأليف ، ثم ربطها بالسياق التاريخى والثقافى العام ، حيث كشف هيمنة الموروث الجمعى فى النص الأول ، فكانت القصيدة موحدة القافية متساوية الأَشطر ليوافق بناؤها النظر الى المرأة محبوبة للرجل « يحبها ويحن إليها » ولكن حنينه هذا لا ينقذها من مصير الواد » (٢٩٨) . وحضرت المرأة فى النص الثانى حضورا أنثويا خالصا قصارى بلا ارادة ولا فعل ، مما حقق قدرا من التحرر فى القصيدة الحرة . أما النص الثالث فقد تحققت فيه « صورة جديدة لامرأة جديدة » . تخترق القيد فترفضه فتحقق بذلك نصا ذا رؤية جديدة « (٢٩٩) .

وفى تحليلاته اللاحقة ، يفترب الغدامي من منهج القراءة والتلقى ، فيدرس ديوان الشاعر سعد الحميدى (وتنتحر النقوش أحيانا) (٣٠٠) الذى يضم قصيدة طويلة واحدة من خمسة وعشرين مقطعا . ويتكون كل مقطع من نصين ، أحدهما مبدور والآخر موشح ، مستعينا بمفهوم (أفق التوقع) الذى جعله ياقس أساسا للقراءة والتفسير ، ومجربا لشيوعية

النص . ويقصد به مجموعة التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية التي يتصورها القارئ قبل الشروع في قراءة النص ، وتشكل من سياق الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص ، ومن اللغة الشعرية ، فيأتي النص ليؤكد هذه التوقعات ، أو يعدلها أو ينقضها . وتتحدد (المسافة الجمالية) ، بمقدار مخالفة النص لتوقعات القراء ومواجهة الطبع المترسخ في أذهانهم . وبذلك يطور يابوس مقولة الشكليين الروس في (كسر التوقع) لدى القارئ . فهو عندهم ملمح أسلوبى تحدده الانزياحات الأسلوبية المفردة . أما يابوس فيجعله أساس نظريته في القراءة وتفسير العمل الأدبي ، لأن أى تغيير فى أفق التوقع يغير تفسير النص الذى يتغير كلما تغير القراء (٣٠١) .

وبهذا المفهوم الخاص للقراءة يتأمل الغدامي عنوان الديوان واسم الشاعر . فالعنوان جملة شعرية تتصدر النص وتوحى بتفسير دلالاته الكلية . وهى علامة تشير الى رؤية الشاعر لنصه وتستدعى فى ذاكرة القارئ عنوانات الدواوين السابقة للشاعر (رسوم على الحائط) و (خيمة والخيوط أنا) فبرى الغدامي أنها تمثل - مع هذا الديوان - « تحولات اللغة من صوت منطوق الى حرف متجسد فى نفس أو رسم » (٣٠٢) . أما اسم الشاعر الذى لا يحدث توقعا لقارئ يجهله أو لم يقرأ شعره من قبل ، فقد جلب للغدامي الرصيد الشعرى للشاعر أو السياق الأصغر ، لأن الأكبر عنده هو السياق الأدبى للجنس الشعرى الذى ينتمى إليه النص (٣٠٣) .

ولا يجد الغدامي فى تأمل اسم الشاعر اعتدادا بالمؤلف . فهو يوافق بارت فى نظريته عن موت المؤلف واستقلال النص ، لكن استقبالة الشعرى سوف يتحدد بما يثيره اسم الشاعر فى ذاكرته من خلال شعره السابق لوجوده شاعرا (٣٠٤) . أى أنه جزء من التوقع السابق للقراءة . ولأن الغدامي يولى القراءة اهتمامه الأول ، فقد توقف مطولا عند دلالة القصيدة ، فوجد لها فيما لم يقله النص . لكنه أسس له وتوجه نحوه فاضحا القبح والزيف ، مستنهضا نفسه من خلال خيار حاسم بين الصوت أو الموت (٣٠٥) . ونسجل هنا عناية الغدامي بالقارئ ، واستقصاء دلالات النص الى جانب التخفيف من تأكيد المستوى اللسانى فى هذه التحليلات ، واكتصراف عن الاغراق فى الصوت ، أو التركيب وأزمة الأفعال (٣٠٦) .

ويدخل كمال أبو ديب بكتابه (فى الشعرية) الى مجال نظريته القراءة والتلقى ، مستفيدا من مفاهيم (الفجوة) و (المسافة الجمالية) و (الأثر) . الذى يتركه النص فى التلقى ؛ لكنه لا يفسر الى تأثره بمفاهيم هذه النظرية وأى من المناهج المطلقة منها ، باستثناء اشارات

محددة ، لا توضيح المراجع ، أو تقييد التحليلات بالمصطلحات والمفاهيم المنقولة ، مع اطلاعه عليها مترجمة الى الانجليزية (٣٠٧) . ونستطيع أن نرد مفاهيمه الى مراجعها في نظرية القراءة والتلقى . فهو يتحدث عن نص يزعم أو يخلخل افتراضات القارئ التاريخية والثقافية والنفسية وانسحاب أذواقه وقيمه وذاكراته (٣٠٨) . ناقلا مفهوم (أفق الانتظار) الى ما يسميه (الهزة) . وحين يغند الشعرية أحدي وظائف الفجوة أو مسافة التوتر . وتجسدها الطاغى في بنية النص اللغوية بالدرجة الاولى (٣٠٩) ، يشير الى نظرية القراءة والتلقى من دون تسمية صريحة .

ويجلب أبو ديب قصائد عديدة ، جلبها لأدونيس ، على وفق هذا المفهوم للشعرية ؛ لكنه لا يتوقف عندها باستفاضة وتدقيق مثل ما عهدناه في تحليلاته البنيوية ، لأنه منشغل بارساء مفاهيمه النظرية التي أعدها انتقالا غير معلن الى الاهتمام بالقارئ ، وانفتاح النص خارج لغته وبنائه الشكلي المجرد .

ولكاتب هذه الرسالة محاولات في الافادة من المفاهيم العامة لنظرية القراءة والتلقى وصفها بعض النقاد بأنها تقوم على منهج النص ، وتوفيق بين معطيات النص وما يتركه في قارئه (٣١٠) . ومن هذه التحليلات التي لا تتقيد بضوابط منهج القراءة والتلقى ، وان أفادت منه في عد النص مجلى لفاعلية القارئ وفعل قراءته ، تحليله لقصيدة (أنا) لئنازك الملائكة (٣١١) . وفيها يتأمل عنوان النص ودلالته الرومانسية في سياق شعر نازك عامة ، والقصيدة المحللة خاصة ، ويدقق في الهندسة الشكلية للنص وتناظر مقاطعه تقفية وتوزيعا للأسطر الشعرية ، ويحدد ثلاثة حقول دلالية هي : القوة ، فالعظمة ، ثم الذوبان استنادا الى نمو النص وتحولاته البنائية . ولعل هذه الافادة المنهجية الحرة تمثل توقفا الى الموازنة بين رفض المناهج الخارجية ، والايغال في النصية ، باعادة القارئ - أو المتلقى - الى تقبل النص جزءا من اظهار شعريته .

ومن التحليلات المبكرة التي التفتت الى التلقى ، تحليل محمود البستاني قصيدة السياب (المسيح بعد الصلب) حيث دعا الى « تمثيل القصيدة الجديدة » عبر عملية التلقى (٣١٢) . وهي ادراك يسير من المجلد الى المفصل ، يكون للنص فيه قوى دلالية تتحكم في عملية التلقى . وتكون الدلالة (البسيطة والمركبة) سببا في تكوين حصيلة ضخمة للمتلقى ، تنقله الى الرمز والقناع . ويخالف البستاني بذلك نظريات القراءة ومناهج التلقى التي تعطي للمتلقى مهمة خلق مستويات النص عبر ادراكه وتفسيره ، بالرغم من أن البستاني يشير الى (الأثر) الذي يحدثه النص في القارئ ، وأهمية الخبرة الفردية المتراكمة ثقافيا في تلقى

النص وتحديد معانيه ، ممثلا لها بوقائع لغوية وصورية ورموز وأقنعة
حفلت بها قصيدة السياب .

لقد التفت في منهج القراءة النصية تيارات متعددة تنطلق من حرية
القراءة ونشاط المحلل في اكتشاف بني النص وتفسيره . وهي قراءات
حرة ، بمعنى أنها لا تتقيد بخط منهجي واضح أو تركز إلى المصطلحات
والمفاهيم المحددة نظريا .

ومن أمثلة هذه (القراءات) التي كثرت في العقدين الأخيرين ،
تحليلات الناقدة اعتدال عثمان لعدد من النصوص الحديثة ، تشير من
بينها إلى تحليلها قصيدة درويش (الأرض) . فقد وصفت تحليلها بأنه
« قراءة نقدية ابداعية » (٣١٣) إذ لا تكتفى باكتشاف علاقات النص
واضاهته - بالرغم من إحياء عنوان كتابها بذلك - بل تنشئ نصا نقديا
يفكك النص المحلل ويركبه بأبداع جديد قائم على الوعي « بجديلية عملية
القراءة » (٣١٤) .

ويوحى من هذه الجديلية تحليل الناقدة (أرض) درويش . ودلالة
الزمن (شهر آذار) الذي يظهر في مفتتح النص ويتكرر لأزمة في
مقاطعه . فهو شهر الاحتفاء بعودة الخصب إلى الأرض أسطوريا ، والشهر
الذي يحتفل فيه الفلسطينيون بعيد الأرض . وهذا التوقيت يجعل
التحليل متأرجحا بين قراءة أسطورية وأخرى سياسية ، بالرغم من أن
الناقدة لا تهمل محاور التناقض والدلالة والمعجم والصيغ اللغوية وإيقاع
النص .

ومثل هذه القراءة الابداعية الحرة ، تحليل علوى الهاشمي قصيدة
(تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة) لعلى الشرقاوى . فقد كرس الناقدة
كتابا كاملا لتحليل القصيدة (٣١٥) ، مستخرجا مركزها الرمزي المتمثل
في صورة (البدوى) ، متابعها حركة القصيدة عبر بنيتها الكاملة ،
وبنائها الفني (الصورة - اللغة - الإيقاع) . وبهذا التشعب يبدو أن
الناقدة تقدم رؤية تكاملية ، لا تغفل أى مستوى من مستويات النص . لكن
وصف الهاشمي عمله بأنه (قراءة نقدية) جعلنا نضمه إلى نقاد القراءة
الابداعية الحرة التي نجد فيها صدى لمؤثرات ما بعد البنيوية ، وتأكيدها
انفتاح النص بأدراك القارئ ونشاط القراءة . وقد تجسد ذلك في أجولان
الحر في أرجاء النص ، والافادة من معلومات سياقية كثيرة : منها ما يقع
خارج النص مثل شخصية الفنان ضاحي بن وليد وحياته ، ومنها ما يمثل
مستوى أدائيا كالصور المولدة والموسيقى الشعرية والبناء اللغوي (٣١٦) .

وفي التحليلات القائمة على أسس التساويل ، نجد ضروبا من
القراءات الحرة التي لا تستند إلا إلى ثنائية المكتوب والمكبوت ، انصرافا

عن قصد المؤلف ، واستقاطا لتفسير المؤول نفسه ، حتى يتجسد في التحليل النصي للقصيدة ، ما دعا اليه التأويليون من افتراض حوار بين القصيدة وقارئها .

ففى تحليل قصيدة عبد الرحمن طهmazى (البرعم والرعد) ، يعدنا الناقد سعيد الغانمى بأنه سيقراء فى النص : المكتوب الحاضر والمكتوب الغائب . أى ما يقوله النص ، وما يسكت عنه (٣١٧) . والقصيدة تقوم على ثلاثة مقاطع رباعية تتفق أبياتها الأولى فى القافية ، وتبدأ ببناء متشابه . فكل مقطع يتكون من جملة كبرى مبتدؤها اسم معرف ، وخبرها جملة فعلية :

— العارف انفرطت مفاصله المقطع الأول .

— البرعم ازدادت شهيته المقطع الثانى .

— البجيرة التفت المقطع الثالث .

لكن هذا البناء المتواتر بناء وتقفية لا يستوقف الغانمى الذى ينتقل الى دلالة أخرى أثارها فيه انطواء كل مقطع على عدول من ضمير الغياب الى ضمير آخر ، ويعنى بذلك الالتفات البلاغى . ويترك الناقد هذا الملمح الأسلوبى لعثوره على بؤرة تأويلية فى بدء القصيدة لكلمة (العارف) فيقلب معانيها المحتملة ليختار منها طريق التأويل الصوفى (٣١٨) فتتداعى لديه مفردات أخرى تكمل تأويله : منها انفرطت ، أراد ، البرق ، الرعد ، الرماد . . . فيجده فيها تحويلا لمعجم لغوى صوفى يدل على الحلول والغناء فيكون المقطع الأول دالا على الارادة ، والثانى على ازدياد الشهوة ، بالرغم من أن الشاعر يستعمل مفردة (الشهية) ، والثالث على اتقاد نار المحبة . ولعله يعنى الوهج الحاصل من الاتحاد بالذات الالهية .

ويمكن أن نجد فى تحليل الغانمى المزايا المثالية للتأويل سلبا وإيجابا — فقد ظهرت شخصية المؤول قوية واضحة ، واستند الى ملفوظات النص وعلاقاته الخفية ، وصنع انسجاما جيدا بين مقاطع النص ، لكنه يحفزنا على اقتراح تأويلات ممكنة أخرى ، فلماذا لا يكون الثنائية البرعم والرعد معنى الخلق الصعب والاكتواء بنار التجربة ؟ ولماذا لا نتأمل الفرق الدقيق بين (استمعت ونصت) و (صوت الرعد وضياء البرق) واطلاق القافية فى الأبيات الأولى من المقاطع ، وتقيدتها فى سواها ؟ ولماذا لا نتأمل وجود ثلاثة أفعال فى مطلع كل مقطع من المقاطع الثلاثة ؟ فذلك كله محتمل ويمكن فى نشاط تأويلي آخر ، مما يكسب التحليل مرونة وحرية ، ولا يصل الى مغزى أو تحديده نهائى للنص .

ولعل نشأة التأويل فى كنف التفسيرات الدينية للكتب السماوية المقدسة . تشجع المؤولين على افتراض حس دينى (صوفى خاصة) فى النصوص المحللة .

فالناقدة سيزا قاسم تقرأ نص الشاعر حسن طاب (آية جيم) بدءاً من عنوانه . فترى أن للحرف (جيم) وجوداً علامياً مجرداً « مثل الخط أو اللون فى اللوحة ، فهى تتشكل طبقاً للسياق الذى تدخل فيه من خلال العلاقات الصوتية والنحوية والدلالية ، ولكنها تظل محاطة بالغموض الذى يحفز خيال المتلقى ويجعل من النص نصاً متحركاً » (٣١٩) .

ويدعوها تشكّل الجيم على امتداد النص ، الى الخوض فى دلالة الحرف المجرد فى العربية ، مستشهدة بآبن جنى وربطه بين الحرف المجرد والدلالة ، وتفسير الزمخشري للحروف المذكورة فى بدايات السور مثل (ألم) بأنها ممثلة لحروف المعجم كلها أى أن الجزء هنا يمثل الكل (٣٢٠) .

وتنسب الناقدة الى الشاعر « حس اللعب بالأصوات والايقاعات والقوافى باستخدام اللغة بعيداً عن الأغراض النغمية » (٢٣١) . وذلك يجعل عمل المؤول ميسوراً لأنه يشجع على افتراضات التأويل واحتمالاته الممكنة ، ولكن بالرجوع دائماً الى تشكلات النص اللغوية ، وما تستدعيه من علاقات مذكورة أو محذوفة .

وفى تحليل تأويل آخر يتوقف المؤول عند دلالة (اليد) وصوراتها المجازية وكيفية فهم هذه الصورة انطلاقاً من قصيدة (اليد) للشاعر ابراهيم نصر الله (٣٢٢) . ولتحقيق هذا الهدف يستعين الناقد أديب نايف ذياب بنظرية المفكر التأويلي بول ريكور بخصوص المجاز ولا سيما تأكيد سمة التوتر القائم بين مكونات النص ، وأوجه التشابه والاختلاف فيها . وتنبئها على « التوتر بين الكلمة المجازية وفحواها » . الذى يترأى بين التفسير الحرفي للصورة المجازية ، والتأويل الذى ينبثق فى وعينا عبر ادراكنا أن ليس ثمة معنى حرفى أصلاً . » (٣٢٣) . فتغدو الصورة انجازية لليد المستعملة فى القصيدة لغير ما وضعت له حرفياً ، رمزا غنياً مكتنزاً بالمعانى الضمنية . وهذا ما حاول الناقد أن يستجليه فى مقاطع القصيدة التى تبدأ كلها بكلمة (اليد) مبتدأً ، يأتى خبره على امتداد المقطع : « هى اليد . . غصن النهار الجميل / ومورقة بالأصابع / ناعمة كالهديل . » فالفهم التأويلي يتخذ أحد المعانى الممكنة للنص ، ويضبط عليها جهد المؤول عبر ما يقوله النص ، أو يخفيه مع قرينة من النص تدل عليه (٣٢٤) . وبناء على ذلك تأمل الناقد دلالة اليد الانسانية ومعانيها فى تاريخ اللغة العربية واستعمالاتها المجازية ، ثم مهمتها أو وظائفها الحيوية ودلالاتها الرمزية على الابتداء والحب والخلق الفنى . وقد أعانه

فى ذلك تحرره من قصيد الشاعر وبحثه الحر عن أوجه مجازية للموضوع
المركزى فى النص .

ونسجل لمحلل النص على أسس التأويل موازناتهم بين تشكلات
النص ومعانيه الممكنة التى تحفزنا عليها هذه التشكلات . فالتأويل ليس
رجما بالغيب أو تقويلا اعتباطيا للنصوص على وفق هوى المؤول ؛ بل
نشاط ينطلق من ظاهر النص الى الخفايا التى ينطوى عليها بسبب نظامه
الخاص وتوتر لغته وإيجازها وتكثيفها .

وباستثمار هذين المحورين : التشكل الظاهري ، والعلاقات النصية ،
تنجز الناقدة أسيمية درويش دراسة تحليلية مطولة لقصيدة أدونيس
(هذا هو اسمي) (٣٢٥) . فخصصت كتابها كله لدراسة النص وتحليله
من « منظور تأويلي » (٣٢٦) . وهذا الجهد التأويلي لا يسعى الى تقرير
النتائج الحتمية اذ لا شئ حتمى ، أو نهائى فى القراءة التأويلية ؛ بل يسعى
الى تقديم وجه محتمل من وجوه عديدة محتملة (٣٢٧) . وسبيلها الى
بسط قراءتها يبدأ بفحص ما سمته (القصيدة الشبكية) وتعنى بها البناء
اللغوى المعقد القابل للتنامى والانتشار فى الاتجاهات كلها . اذ ليس
للقصيدة مدخل ولا منتهى ، حركتها استثنائية فى البدء والختام :
فبدأيتها (ما حيا كل حكمة هذه ناري) ونهايتها بالنقاط بعد قول الشاعر
(وطنى هذه الشرارة ، هذا البرق فى ظلمة الزمان البساقى) . تعود
القصيدة لبدء من النهاية ، والعودة الى البدء ثانيا (٣٢٨) . وبعد دراسة
شبكية القصيدة ، تلقى الناقدة الضوء على « الحركة التوالدية المجموعة
العناصر ، والمكونات الأساسية ، والفرعية للنسيج البنائى » (٣٢٩) . وتختتم
الدراسة بتأمل العلاقات الداخلية القائمة على الأضداد فى المفردات والجمل
والإيقاع والصور والدلالات لتصل الى نتيجة حاسمة هى أن رؤية أدونيس
الى الكون والعالم تتجلى فى القصيدة وتصبح بؤرة لها (٣٣٠) . لكننا اذ
تسجل للناقدة بحثها المستقصى ، والصنور فى أرجاء النص ، وبناء النحوية
وتراكيبه ودلالاته ، نأخذ عليها شرحها أو تفسيرها المعنوى لبعض الصور
والدلالات . ورفضها تفسيرات بعض النقاد للقصيدة بالرغم من إيمانها
بأن القراءة التى تقدمها ليست الا وجهها واحدا من وجوه محتملة
عديدة (٣٣١) .

ونأخذ عليها إغفالها خطوات التأويل المنهجية التى رأيناها مؤنقة
ومؤصلة فى التحليلات التأويلية التى عرضناها .

تبدو القراءات السيميولوجية أكثر انضباطا بالرغم من اعتمادها
مبدأ (الإشارة الحرة) . فالتحليلات السيميائية تنحاز الى خطوات
محددة يبسطها المحلل ، ويعرف قارئه بها قبل الشروع بالتحليل .

فمحمده السمرغيني يحلل قصيدة جبران خليل جبران (المواكب) (٣٣٢) بعد عرض مسهب لمناهج السيميولوجيا المختلفة ويختار منها مقترحات رولان بارت وجان مولي نو . فيتوقف عند ثلاثة مستويات تطبيقية :

١ - المستوى الشعري : ويحل فيه بنية النص المنطقية ، وحضور الطبيعة وبنية النأي .

٢ - المستوى الحسي : ويحل فيه بنية الثنائية والعلاقة .

٣ - المستوى المحايد : ويحل فيه حالتى الافراد والتركيب التكملي .

وتصبح خطة التحليل دليلا يفود خطا الناقد فى انحاء النص المحلل ، فيكشف ثنائيات جبران المجسدة فى الخير والشر - الضعف والقوة - الضعف - العجز - الدين والكفر - العدل والظلم - العلم والجهل - القوة والضعف - العجز والعبد - الحب والكراهية وسواها . وينطلق من هذه الثنائيات الدلالية لتتبع تجلياتها اللغوية والصورية والايماجية ، لينتقل أخيرا الى كشف ما سماه « الدلالة الأيديولوجية العامة للنص » من هذا البناء المشابهي « (٣٣٥) ، يبدأ مما سماه « القطب الصوتى للإشارة » (٣٣٦) . لكنها تعتمد المنظور السيميولوجي القائم على ربط النص بالسياق الثقافي العام . فالنص يرفض الواقع محيطا ومتازما فظهرت فيه جدلية -حاد- بين الواقع الاجتماعي والوضع النفسى المتأزم . أمثلة على مساحنة النص كله (٣٣٤) .

وإذا كان الخروج الى الدلالة السياقية يتم من خلال تحليل الثنائيات وما تتخذ من تنويعات لفظية أو صورية أو إيماجية فى تحليل السمرغيني . فان عبد الله الغذامي الذى يقدم « قراءة سيميولوجية لقصيدة ارادة الحياة للشابى » (٣٣٥) ، يبدأ مما سماه « القطب الصوتى للإشارة » (٣٣٦) . فاصطبغ تحليله بسمة لسانية عمادها الاحساس بالجوهر . بها الى الدلالة . فوجد أن القصيدة اعتمدت مصطرع الحركة / السكون « لمحدث سماها فنيا منطلقا نحو اللانهاية » (٣٣٧) . وإدلتبه على هذا التشخيص يبدأ بأزمة الأفعال وما تتضمنه من اشارات ، ولا حق دلالات الأزمة مفردة « ولم يعرض لجاوراتها وعلاقاتها مع الكلمات الأخرى فى جعلها على قاعد ، التوزيع ، أو التأليف فكانت اهتماماته رأسية أكثر منها أفقية فى معالجة التشكيلات اللغوية ودلالاتها » (٣٣٨) . ويجد الناقد مصطرعا آخر فى القصيدة هو (مصطرع المد / الجزر) يعبر عن حركتها الداخلية بمدارين هما : (١) التوازن وكسر التوازن (٢) مدار الارتداد . ويستدل

ياحصاء المفردات وشرح الأبيات أحيانا ليبين اتحاد الماضي والمستقبل
فتحول الارتداد تلاحما واندفاعا الاصطراع تفاعلا يمتد أثره الى
المتلقى (٣٣٩) .

لقد كانت حرية المحلل مقيدة بالمتن الشعري وملفوظاته . بالرغم
من أنه يطارد ما سماه الاشارات السابحة بحرية في قصيدة الشابي .
وهكذا خرج الى الدلالة ليعلن فحوى النص وينثر معناه المركزى بعد
احصاء مطول وكثيف لألفاظه .

واذا عدنا الى قصيدة (المواكب) لجبران فى تحليل سيميولوجى
آخر يقدمه موريس أبو ناضر ، فسنجد تأكيد دالة (الغاب) وتشكيلها
محاوور المعانى فى تناقضها مع دلالة الناس (٣٤٠) . ويتوقف عند حدود
النص الظاهرة فكشف وجود نظام عبرى . فثمة « أربعة أبيات على
البحر البسيط عن عالم الناس ، تتبعها أربعة أبيات من مجزوء الرمل عن
عالم الغاب ، يعقبها بيتان أخيران من مجزوء الرمل يغنيان الغاب بآلة
الناى » (٣٤١) . فالمجموع عشرة أبيات تتكرر ثمانى عشرة مرة .

أما حدود النص الباطنة ، فتضم تناقضا أساسيا بين عالم الناس
وعالم الغاب ، تجسده كلمتا (الغاب / الناس) وعلاقتهما الائتلافية
والاختلافية - وتنتظمها محاور عدة منها : محور القرب والبعد (هنا /
والهناك) : ومحور المتكلم والمخاطب ، ومحور الكل والجزء ، ومحور الغناء
والبقاء ، وما يجرى عليهما من تغيرات وادغام وتحولات (٣٤٢) . ثم
يستنتج المحلل ما آل اليه التناقض ليبدل به على ما سماه « العجز فى
الذات الجبرانية عن تحقيق غايتها عبر مقابلة ذات الدهر فكانت ذاتا قدرية
لا متحررة حتى حدود التمرد » (٣٤٣) . وهكذا خرج الاستقصاء الدلالى
الى اصدار حكم أخلاقى لا ندرى كيف يلائم المحلل بينه وبين دراسة
الدليل حسب ما يراه السيميولوجيون (٣٤٤) .

واذا كانت فضيلة النظرية الألسنية ومناهجها تكمن فى حصر
الاهتمام بالنص وتحليل مستوياته المختلفة ، فان مناهج ما بعد البنيوية ،
تشارك القارئ فى إعادة تشكيل النص مما يشرى القراءة والتحليل من
جهة ، ويغنى النص المحلل من جهة ثانية . وهذا ما نفتقده فى التحليلات
الأحادية القائمة على الدخول الى النص من مستوى واحد أو مكون مفرد من
مكونات بنيته ، وسنخصص له فصل الرسالة الثالث .

الهوامش

- (١) أنور المعداوى ، على محمود طه الشاعر والإنسان ، ط ٢ ، بغداد ١٩٨٦ ، ص ١٦٠ . وتتكرر العبارة نفسها فى ص ١٦٣ .
- (٢) انظر : نفسه ، ص ١٦٠ و ١٧٠ . ومن مصطلحاته : الواقعية النفسية والتجسيم الشعري والمزاج الفني .
- (٣) نفسه ، ص ١٢٢ - ١٢٣ .
- (٤) انظر : غالى شكرى ، سوسيولوجيا النقد العربى الحديث ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٨٨ .
- (٥) مصطفى عبد اللطيف السحرى ، الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، القاهرة ١٩٤٨ ، ص ٢٤ .
- (٦) محمد مندور ، فى الميزان الجديد ، ط ٣ ، القاهرة د١ ، ص ٤ .
- (٧) انظر : نفسه .
- (٨) مندور ، فى الميزان الجديد ، ص ٥ .
- (٩) نفسه .
- (١٠) انظر : مندور ، النقد المنهجي ، ص ٣٩٢ .
- (١١) انظر : لانسون ، ص ٤١١ .
- (١٢) انظر : مندور ، فى الميزان الجديد ، ص ٦٩ .
- (١٣) نفسه ، ص ٧٥ . ويتخلل التحليل اعجاب انفعالى ، فيستفهم مندور مندهشا . أو حائرا : « آية بساطة فى التصوير ؟ وأى قرب من واقع الحياة ، أى صدق فى العبارة ؟ نفسه : ص ٧٢ و ٧٣ .
- (١٤) نفسه ، ص ٧٥ .
- (١٥) مندور ، فى الميزان الجديد ، ص ٧٧ .
- (١٦) نفسه ، ويعنى بمصطلح القافلة : اللازمة التى يختم بها المقطع .
- (١٧) نفسه ، ص ٨٥ .
- (١٨) انظر : غالى شكرى ، سوسيولوجية النقد العربى الحديث ، ص ٥٨ .
- (١٩) نفسه ، ص ٥٧ .
- (٢٠) الولى محمد ، الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى ، بيروت - الدار البيضاء ١٩٩٠ ، ص ١٥١ .
- (٢١) محمد برادة ، محمد مندور وتنظير النقد الأدبى ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ١٣١ .
- (٢٢) انظر : نفسه ، ص ١٢٧ .
- (٢٣) انظر : نفسه .

- (٢٤) : انظر : احسان عباس . عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث ، بيروت ، ١٩٥٥ ، ص ١١ و ١٣ .
- (٢٥) نفسه ، ص ٩١ .
- (٢٦) انظر : نفسه ، ص ٩٥ .
- (٢٧) يسخر حسين مردان من مقارنة البياتي باليوت وباوند . ويقول : « ان هذا الدكتور يفهم الشعر على الطريقة السودانية » ظاناً أن احسان عباس سوداني . انظر : مقالات ، ص ٨١ .
- (٢٨) في كتاب (فن الشعر) يحلل احسان عباس قصيدة الشابي (النبي المجهول) من زاوية النمو العضوي في القصيدة . انظر : عباس ، فن الشعر ، ط ٥ ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص ٢٥٠ .
- (٢٩) حسين مردان ، مقالات ، ص ١٢ .
- (٣٠) نفسه .
- (٣١) انظر : نفسه ، ص ١٥ .
- (٣٢) جلال الخياط ، الشعر العراقي الحديث ، مرحلة وتطور ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ١٤١ .
- (٣٣) على جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الادبي ، ص ٤١٧ . وينظر : فائق مصطفى وعبد الرضا على ، ص ١٧٣ .
- (٣٤) انظر : كارلوني وفيللو ، النقد الادبي ، ترجمة كيتي سالم ، ط ٢ ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٦٧-٦٨ .
- (٣٥) انظر : شكري فيصل ، مناهج الدراسة الادبية في الادب العربي ، ط ٦ ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١٤٨ .
- (٣٦) الطاهر ، مقدمة ، ص ٤١٧ . ولكن موضوع النقد ليس الانطباعات ، أو وصف الاستجابة الانفعالية العرضية أمام النص . والانطباع لا يمكن وضعه قيد التجسّل والاحتكام اليه لتنوعه بتنوع القراء والازمنة . انظر : الولي محمد ، ص ١٥١ و ٢٢١ .
- (٣٧) الطاهر ، مقدمة ، ص ٤٢٢ . وينظر : ضيف ، ص ٤٩ حيث يعد عمل النقاد الانطباعيين رد فعل للدعوة الى أن يصبح النقد موضوعياً لا أثر فيه لشخصية الناقد واحساسه .
- (٣٨) انظر : شكري فيصل ، ص ١٥٣ .
- (٣٩) منير العكش ، أسئلة الشعر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٤٧ .
- (٤٠) جميل نصيف التكريتي ، المذاهب الادبية ، بغداد ، ١٩٩٠ ، ص ٢٩٢ .
- (٤١) انظر : أس . أ . بيرتن (التحيزات والانطباعات والأحكام) ، ترجمة عبد الوود محمود الخلي ، مجلة آفاق عربية ، العدد الثالث ، بغداد آذار / ١٩٨٢ ، ص ٥٦ .
- (٤٢) نفسه ، ص ٥٧ .
- (٤٣) انظر : ضيف ، ص ١٢٥ .

- (٤٤) محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، ط ٢ ، بيموت ١٩٧١ ، ص ١٥٠ .
- (٤٥) انظر : نفسه ، ص ١٥٨ .
- (٤٦) نفسه : ص ١٦٨ .
- (٤٧) نازك الملائكة : الصومعة والشرقة الحمراء ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٦٥ .
- (٤٨) ينظر : نفسه .
- (٤٩) نفسه : ص ٢٦٩ .
- (٥٠) انظر : نفسه ، ص ٢٦٧ ، ص ٢٧٩ . تفسيرها القمر في قصيدة (القمر العاشق) والغنائية في (امرأة وشيطان) .
- (٥١) انظر : نفسه ، الصومعة ٠٠٠ ، ص ٢٨٢ - ٣١٠ . وتستمد نازك أغلب مفاهيمها من حركة النقد الجديد في إنجلترا وأمريكا . ينظر : شجاع مسلم العاني ، (النص في النقد الأدبي الحديث في العراق) ، مجلة الأقلام ، العدد ١١ - ١٢ ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٧٠ .
- (٥٢) انظر : نفسه ، ص ٢٦٨ ، ٢٩٠ .
- (٥٣) ينظر : نازك الملائكة : الصومعة والشرقة الحمراء ، ص ٣٠٦ ، ٣٠٩ .
- (٥٤) لويس عوض : دراسات في النقد والأدب ، بيروت ١٩٦٣ ، ص ٣٥ .
- (٥٥) نفسه : ص ٣٦ .
- (٥٦) ينظر : نفسه ، ص ٣٥ .
- (٥٧) لويس عوض : الثورة والأدب ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ٥٦ .
- (٥٨) عوض : نفسه ، ص ٥٨ .
- (٥٩) نفسه : ص ٥٩ .
- (٦٠) نفسه . ومن الأحكام الجائرة غير المعللة وصف بعض قصائد السياب بالفتاة والزديعة والفاخرة والغريبة .
- (٦١) على جواد الطاهر : (لغة الثياب ٠٠ عرفت) ، مجلة الثقافة ، العدد ٦ ، بغداد حزيران ١٩٧٧ ، ص ٢٦ . وهو الشطر الأول من البيت السادس من قصيدة الجواهرى .
- (٦٢) سعيد الزبيدي : ص ٤٦ .
- (٦٣) سعيد عدنان : (على جواد الطاهر ناقد) ، ضمن أعمال ندوة اتجاهات النقد الأدبي ، جامعة الموصل ، ص ٣٥٠ .
- (٦٤) الطاهر : (لغة الثياب) ، ص ٢٧ .
- (٦٥) الطاهر : لغة الثياب ، ص ٢٣ . وينظر للطاهر أيضا تحليله نص محمود درويش (مأساة النرجس وملهة القضة) (جريدة الثورة - بغداد ، ٢٣/٨/١٩٨٩ .
- (٦٦) ينظر : الطاهر ، لغة الثياب ، ص ٣٨ - ٣٩ .
- (٦٧) نفسه : ص ٤٦ .

- (٦٨) انظر : عبد الجبار عباس . الحكمة المنغمة ، اعداد على جواد الطاهر وعائد خصبك ، بغداد ١٩٩٤ ، ص ٣٠٣ .
- (٦٩) نفسه : ص ٩٥ .
- (٧٠) نفسه : ص ٩٥ - ٩٦ .
- (٧١) نفسه : ص ٩٤ .
- (٧٢) نفسه : ص ٣٠٨ .
- (٧٣) يسجل النقاد على جهود عبد الجبار عباس النقدية أنه « لم يبدأها على وفق تصور نظري واضح المعالم للنقد الأدبي نشاطا مستقلا » ويتساق وراء ما يقترحه النص لحظة الكتابة » . باقر جاسم محمد : (عبد الجبار عباس والخطوة الناقصة) ، ضمن ندوة اتجاهات النقد الأدبي ، ص ٣٧٥ و ٣٧٨ .
- (٧٤) عناد غزوان : التحليل النقدي والجمالي للأدب ، ص ٤٧ .
- (٧٥) عناد غزوان : آفاق في الأدب والنقد ، بغداد ١٩٩٠ ، ص ٧ .
- (٧٦) انظر ، غزوان ، التحليل النقدي ، ص ٨١ .
- (٧٧) انظر : عناد غزوان ، (تحليل المواكب) ، مجلة الأقلام ، العدد ٧ ، بغداد . تموز ١٩٨٧ .
- (٧٨) نفسه ، ص ٦٩ .
- (٧٩) نفسه : ص ٧٢ . القرار موسيقيا آخر مكونات المقام وهو « نقطة التوقف النهائية » . سيمون جارجي : الموسيقى العربية ، ترجمة جمال الخياط ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٥٥ . ويستعمله جبران والشعراء العرب لازمة يستأنفون بعدها المقاطع تشبها بالموسيقى . إذ يمكن أن يكون القرار « نقطة انطلاق لمقامات مختلفة أخرى » . جارجي : ص ٥٦ .
- (٨٠) نفسه .
- (٨١) ينطلق ناقد آخر من (المستوى الطباقى) لتحليل نص حديث ، فيراه ممثلا في المفردات والصور . ينظر : محمد صابر عبيد ، (الحاضى العدمى والارث المنجز) نقد قصيدة (شيخوختان) لخيري منصور ، الأقلام ، العدد ٩ ، بغداد ايلول ١٩٨٧ ، ص ١١٧ . ويجعل المقابلة بين شيخوخة الرجل وشيخوخة المرأة .
- (٨٢) انظر : غزوان ، تحليل المواكب ، ص ٦٩ .
- (٨٣) نفسه ، ص ٨٤ .
- (٨٤) ينظر : جلال الخياط ، المنفى - الملكوت ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٢٣ .
- (٨٥) ينظر : جلال الخياط ، المنفى - الملكوت ، ص ٣١ .
- (٨٦) نفسه : ص ٣٣ .
- (٨٧) ينظر : تحليله لقصيدة (أولد واحترق بحبى) ، نفسه ، ص ٤٣ وما بعدها .
- (٨٨) جابر عصفور : دراسة قصيدة (انشودة المطر) ضمن كتاب حركات التجديد في الادب العربى ، القاهرة ١٩٧٥/١٩٧٦ ، ص ١٩٩ .
- (٨٩) نفسه : ص ٢١١ .
- (٩٠) انظر : نفسه ، ص ٢١٢ .

(٩١) نفسه : ص ٢١٦ .

(٩٢) ينظر : نفسه ، ص ٢١٦ - ٢١٨ ، ولم نجد في تحليل عصفور ما وصفه عنده غزوان بأنه « استمرار للمدخل النقدي الجديد الذي عرفته أوروبا وأمريكا منذ مطلع هذا القرن وسمى بالنقد الجديد القائم على تحليل النص من الداخل ، ورفض كل ما يميل إلى القصيدة والشاعر بصفة خارج نطاق النص » غزوان : مستقبل الشعر . ص ٨١ .

(٩٣) يقدم ناقد آخر تفسيراً مشابهاً ، فيرى أن صور المطر المتعددة ، قد أعانت على بلورة ما أرادته مختلف الجماعات العراقية المتلهفة للمطر . . ينظر : هاشم ياغي ، الشجر الحديث بين النظر والتطبيق ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٣٩ .

(٩٤) منها : تحليل محمد محمد عناني نصاً لأحمد حجازي متأثراً ببروكس والنقد الجديد ، مركز نقده في اكتمال البناء الفني من دون الرجوع إلى الشاعر . ينظر : عناني ، ص ١٤٢ .

(٩٥) جان بياجيه : البنيوية ، ترجمة : عارف منيمنة و د . بشير أوبري ، ط ٤ ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ٦٤ . وينظر : زكريا إبراهيم ، ص ٤٧ . وعدنان حسين قاسم : الاتجاه الأسلوبى في نقد الشعر العربى ، الشارقة ١٩٩٢ ، ص ٢٨ .

(٩٦) فؤاد أبو منصور : ص ٤٥ .

(٩٧) زكريا إبراهيم : ص ٤٧ . وترى كروزويل : ص ٢٣ أن ليفي شتراوس هو أبو البنيوية بالرغم من قولها في خاتمة كتابها « أن البنيوية تتحرك على أساس من النموذج اللغوى عند دى سوسير . وأن تنويعات هذا النموذج تمثل مهاداً يحصل بين عدد من نظريات البنيويين الفرنسيين » ص ٢٤٤ .

(٩٨) زكريا إبراهيم : ص ٤٧ . وينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبى ، ط ٣ ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ٢٤ .

(٩٩) ينظر : سوسير ، فصول في علم اللغة العام ، ترجمة أحمد الكراعين ، الاسكندرية ١٩٨٥ ، ص ٣١ . وينظر ترنس هوكز ، البنيوية وعلم الاشارة ، ترجمة مجيد الماشطة ، بغداد ١٩٨٦ ، ص ١٨ . وينظر : أبو ناضر ، ص ٨٥ .

(١٠٠) سوسير : ص ٣٧ .

(١٠١) انظر : نفسه ، ص ٤٠ .

(١٠٢) انظر : نفسه ، ص ٥٠ - ٥١ .

(١٠٣) انظر : بياجيه ، ص ٦٤ .

(١٠٤) انظر : المسدى ، ص ٧١ .

(١٠٥) انظر : زكريا إبراهيم ، ص ٥٥ .

(١٠٦) انظر : المسدى ، ص ٣٢ ، ٣٣ .

(١٠٧) انظر : نفسه ، ص ٢٢ .

(١٠٨) ينظر : صلاح فضل ، البنائية ، ص ٢٢١ .

(١٠٩) ينظر : جومسكى ، محاضرات ودين ، ترجمة مرتضى جواد وعبد الجبار محمد على ، بغداد ١٩٩٠ ، ص ٢٩ . وانظر : ميشال زكريا ، الألسنية ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٢٦١ وما بعدها . وتونس هوكز : ص ٥٥ وما بعدها . ويرى جمال

ابن الشيخ أن دراسات النحو التوليدي وضحت وجود نوعين من البنى النصية : بنيان ظاهر سطحي يسميه : البنيان القالبي ، وبنيان عميق مخفي يسميه : البنيان المعنوي العميق أو المحوري . ينظر : ابن الشيخ : (تحليل بنوي تفريعي لقصيدة المتنبي) مجلة الأقاليم ، العدد الرابع ، بغداد كانون الثاني ١٩٧٨ ، ص ٧٨ .

(١١٠) ينظر : صلاح فضل ، ص ٣٠٦ وما بعدها .

(١١١) نفسه : ص ٦٠ . وينظر : ايخنبوم ، ص ٣٥ .

(١١٢) تودوروف : الشعرية ، ص ٢٣ . ويذهب بعض الباحثين الى أن النقد الجديد الذي ظهر في أمريكا أواخر العقد الخامس أثر في البنيوية بالدعوة الى استقلال العمل الأدبي عن الواقع الخارجي ، ينظر : عدنان حسين قاسم ، ص ٣٨ .

(١١٣) انظر : كمال أبو ديب ، في البنية الايقاعية للشعر العربي ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٧ و ٥٣٤ .

(١١٤) انظر : نفسه ، ص ٥٤٢ .

(١١٥) كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٨ .

(١١٦) ينظر : جومسكي ، البنى النحوية ، ترجمة يوتيل يوسف عزيز ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ١٣ . وينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية ، ص ١٤٤ . ويأخذ أبو ديب من جومسكي وأحيانا لا يشير الى ذلك . ومنها اقتراح مصطلح (البنية المعرفية) وصفا لعلاقة النص بالعالم . ينظر : أبو ديب ، (لغة الغياب في قصيدة الحدادة) ، مجلة فصول ، العدد ٣ - ٤ ، القاهرة ١٩٨٩ ، ص ١٠٥ . وهو مصطلح استعمله جومسكي . ويعني به « نظاما من المعتقدات » . محاضرات وذن ، ص ١١٤ .

(١١٧) جومسكي : البنى النحوية ، ص ١٢٣ .

(١١٨) ينظر : أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٩ - ١٠ .

(١١٩) نفسه : ص ٦٣ .

(١٢٠) نفسه : ص ٦٢ . وأذكر هنا مصطلح (الرؤيا) مثلما استعمله أبو ديب بالرغم من أنه يعني الحلم أو ما يراه النائم في منامه . ينظر : ابن منظور ، مادة (رأى) .

(١٢١) ينظر : رومان جاكسون ، وكلود ليفي شتراوس : القلط لشارك بودلير ، ترجمة منى عبد الكريم محمود . وأشكر - هنا - المترجمة الفاضلة لتيسيرها الاطلاع على نص الدراسة وترجمتها الى العربية مخطوطة غير منشورة .

(١٢٢) أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٧٣ .

(١٢٣) ينظر : نفسه ، ص ٣١٤ . ولا أجد مسوغا لفصل مستوى الايقاع عن التقفية .

(١٢٤) يعد أبو ديب اسمى الفاعل (ماحيا) و (عابرا) فعلين في دلالتهم على الحركة الجسدية . فالفعلية عنده ليست زمنية ، بل دلالية بالرغم من عدم اشارته الى ذلك .

(١٢٥) انظر : مقدمة جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٩ و ١٣ . وانظر : اشارته الى مكونات البنية ، وعلاقتها بالرؤيا في مقدمة كتابه الرؤى المقنعة ، ج ١ ، البنية والرؤيا ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١١ .

(١٢٦) ينظر : أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٣٠٨ .

ترويض - ١٢٩

- (١٢٧) انظر : نفسه ، ص ٦٢٨ . وانظر : صلاح فضل ، البنائية ، ص ٩ .
وعلى الشرع : ص ٨٢ . وعدنان حسين قاسم : ص ٢٦٠ حيث يصف ثنائياته بالتكلف .
والولى محمد ص ٨٧ ، اذ يصف ثنائياته بأنها هجة . ومن هذا التعسف افتراض وجود
ضدية بين الجسد والمرايا ، وتفسيره غير المقتنع لاستعمال (الشمس) بصيغة المفرد .
لا الشمسوس . أبو ديب : جدلية ٠٠٠ ، ص ٢٧٢ .
(١٢٨) ينظر : صلاح فضل ، نظرية البنائية ، ص ٩ - ١٠ .
(١٢٩) ينظر : سعد البارعي ، (ملاحظات حول البنيوية في النقد العربي المعاصر) ،
مجلة النص الجديد ، العدد الاول ، الرياض اكتوبر ١٩٩٢ ، ص ٧٥ . ويدعوها
البارعي « المروحة المنهجية » . وينظر : عدنان حسين قاسم : ص ٢٥٩ .
(١٣٠) ينظر : أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، ص ١١٠ وص ١٣٦ - ١٤٢
وص ٥٠ وما بعدها .
(١٣١) انظر : الشرع ، ص ٨٢ . ويعترف أبو ديب بذلك مسوغا اعطاء النص
اكثر من مركز . انظر : جدلية الخفاء ، ص ٢٩٩ .
(١٣٢) انظر : عدنان حسين قاسم ، ص ٢٠٠ . وانظر : أبو بكر ديب ، في الشعرية ،
ص ٧٦ .
(١٣٣) أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٢٧٣ .
(١٣٤) الولي محمد ، ص ٢٧٨ .
(١٣٥) مثال ذلك ، اغفاله الاشارة الى أن القصيدة هي الاولى بين خمس وعشرين
تصيدة يضمها عنوان موحد هو (وجه البحر) .
(١٣٦) أبو منصور ، ص ٤٧٠ . ويقصد بالكاتب هنا الناقد .
(١٣٧) كمال أبو ديب ، في الشعرية ، بيروت ١٩٨٧ ، ص ٥٧ و ٥٨ .
(١٣٨) أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٢٩٨ .
(١٣٩) من بينها : استعارة مصطلح (الفضاء الدلالي) من موريس بلانشو من دون
اشارة . انظر : صلاح فضل ، البنائية ، ص ٩ . واستعارة (الفجوة) من آيسر
الذي يعنى بها ، عدم التوافق بين النص والقارئ . وهي التي تحقق الاتصال
في عملية القراءة ، ولیم رأى : المعنى الادبي ، ص ٤٦ .
ولم نتوقف - اختصارا - عند تحليلات أخرى لأبي ديب بالرغم من أنه أكثر النقاد
العرب نشاطا على مستوى التحليل . ونحيل الى بعض تحليلاته : (انهاج التصور
والتشكيل في العمل الادبي) ، مجلة الاقلام ، العدد الرابع ، بغداد نيسان ١٩٩٠ ،
ص ٨ - ٢٣ . و (البنية والرؤيا في التجسيد الايقوني) ، مجلة الاقلام ، العدد
الخامس ، بغداد ايار ١٩٨٧ ، ص ٤ - ٢١ . و (لغة الغياب في قصيدة المدائح)
مصدر مو ذكره . و (دراسة بنيوية في شعر البياتي) ، مجلة الاقلام ، العدد الحادي
عشر ، بغداد آب ١٩٨٠ ، ص ٢٠ - ٤٢ .
(١٤٠) خالدة سعيد ، حركية الابداع - دراسات في الادب العربي الحديث ، بيروت .
١٩٧٩ ، ص ١٤١ .
(١٤١) نفسه : ص ١٤٤ .
(١٤٢) انظر : نفسه ص ١٤٤ و ١٦٣ .

- (١٤٣) انظر : نفسه ص ١٤٧ .
- (١٤٤) انظر : نفسه ، ص ١٥٤ .
- (١٤٥) خالدة سعيد ، ص ١٦٢ .
- (١٤٦) نفسه ، ص ١٦٣ .
- (١٤٧) نفسه ، ص ١٨٩ .
- (١٤٨) انظر : نفسه ، ص ١٨٩ - ١٩٠ .
- (١٤٩) نفسه ، ص ١٩٠ .
- (١٥٠) انظر : نفسه ، ص ١٩١ - ١٩٢ .
- (١٥١) نفسه ، ص ١٩٢ .
- (١٥٢) نخالف بذلك ما ذهب اليه الناقد ابراهيم السعافين من أن الناقدة « تغلق نفسها داخل النص وشبكة علاقاته » ، السعافين ، (اشكالية القارئ في النقد الالسنى) ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ٦٠ - ٦١ ، بيروت ١٩٨٩ ، ص ٢٥ .
- (١٥٣) يصف الناقد فاضل ثامر هذه المرونة بالانفعالات من قيود المنهج ، والاستجابة لحساسيتها الشخصية ، انظر : ثامر ، الصوت الآخر ، ص ٢٢٠ .
- (١٥٤) خالدة سعيد ، ص ١٦٣ .
- (١٥٥) أبو منصور ، ص ٤٥٧ . ولم أجد فى نقدها ما سماه أبو منصور « أصداء أدونيسية » . نفسه . وهو ما ذهب اليه السعافين مشخصا المصطلح المشترك بينها وبين أدونيس . ينظر : السعافين ، ص ٣٥ . ولا توافقه عد الخلق و (الرؤيا) مثلا ، من هذه المصطلحات المشتركة لأنها شائعة ومعروفة .
- (١٥٦) انظر : عدنان حسين قاسم ، ص ٢٥٥ .
- (١٥٧) ليفن ، البنيات اللسانية فى الشعر ، ص ١٥ .
- (١٥٨) انظر : المطلبى ، (انتاج ما أنتج : دراسة فى قصيدتى) أنشودة المطر و (غريب على الخليج) ، مجلة فصول ، العدد ١ - ٢ ، القاهرة ١٩٨٩ ، ص ٣٢ . وينظر له : الثوب والجسد - دراسة تطبيقية فى قصيدة (فى الليل) للسياب ، الحلقة الدراسية لمهرجان المريد الشعري العاشر ، بغداد ١٩٨٩ .
- (١٥٩) مالك المطلبى . (الوصول الى الطريق - قراءة فى قصيدة شناسيل) ، مجلة الاقلام ، العدد ٣ - ٤ ، بغداد آيار - حزيران ١٩٩٣ ، ص ١٢٥ .
- (١٦٠) انظر : نفسه ، ص ١٢٦ .
- (١٦١) انظر : نفسه ، ص ١٢٤ .
- (١٦٢) أرى أن للسرد وظائف شعرية فى النص ، فمظاهره الزمانية والمكانية وتسمية الشخصيات ، ليست بمرورا ناتئا عن جسد النص ، بل توسيع للنزوع الدرامى فى القصيدة . ينظر : الصكر ، ما لا تؤديه الصفة ، ص ٧١ - ٧٢ .
- (١٦٣) يختزل المطلبى نواة النص الى ثنائيات لفظية متقابلة وبنى مركزية غير قادرة على استجلاء شعرية المختبئة وراء تلك البنى ، والالفاظ بالرغم من سبر أغوار النص :

ينظر . ثابت الألويسى ، شعرية النص فى خطابنا النقدي ، ضمن أعمال ندوة. اتجاهات النقد الأدبي ، ص ٣١٢ .

(١٦٤) انظر : مفتاح . النقد بين المثالية والدينامية ، الحلقة الدراسية لمهرجان المريد الشعري التاسع ، ١٩٨٨ ، ص ١٠ .

(١٦٥) مفتاح : فى سيمياء الشعر القديم ، الدار البيضاء ، ١٩٨٢ ، ص ١٨٠ .

(١٦٦) انظر : نفسه ، ص ٢١ .

(١٦٧) انظر : نفسه ، ص ١٨ .

(١٦٨) انظر ، نفسه ، ص ٥٢ .

(١٦٩) انظر : مفتاح ، المنهاجية بين خصوصيتي علم الموضوع والثقافة القومية .

ضمن كتاب قضايا المنهج فى اللغة والأدب ، الدار البيضاء ١٩٨٧ ، ص ١٨ .

(١٧٠) انظر : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، بيروت ١٩٨٥ ، ص ١٩

ر ٤٩ و ١١٩ .

(١٧١) محمد مفتاح دينامية النص ، بيروت ، الدار البيضاء ، ١٩٨٧ ، ص ١٩ .

(١٧٢) نفسه ، ص ٥٩ .

(١٧٣) انظر . نفسه ، ص ٥٢ و ٤٤ .

(١٧٤) نفسه ، ص ٧٣ .

(١٧٥) نفسه ، ص ٧٢ .

(١٧٦) من هذه الدراسات التى كانت فى أصولها رسائل جامعية اشرف عليها مفتاح

نفسه ، ١٠ محمد خطايبى : لسانيات النص - مدخل الى انسجام الخطاب ، بيروت - الدار

البيضاء ، ١٩٩١ . وفيه تحليل لنص أدونيس (فارس الكلمات الغربية) على وفق

مبدأ الانسجام . ب - محمد العمرى : تحليل الخطاب الشعري - البنية الصوتية فى

الشعر . الدار البيضاء ١٩٩٠ . ويقوم على الموازنات الصوتية والمتوازن . ج - محمد

الماكرى : الشكل والخطاب ، بيروت - الدار البيضاء ١٩٩١ . وفيه تحليل نصى بمفهوم

الاشتغال الغضائى .

(١٧٧) انظر : جمال شحيد ، فى البنيوية التركيبية - دراسة فى منهج لوسيان

كولدمان ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٩ .

(١٧٨) انظر : أبو منصور ، ص ١٢٧ . والسيد ياسين : التحليل الاجتماعى للأدب ،

ط ٢ ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٢٥ . وتيرى ايجلتون ، (الماركسية والنقد الأدبى) .

ترجمة جابر عصفور ، مجلة فصول ، العدد ٣ ، القاهرة ابريل ١٩٨٥ ، ص ٣٠ .

(١٧٩) ايجلتون ، (الماركسية والنقد الأدبى) ، ص ٣٠ .

(١٨٠) انظر : محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب ، ص ٢١ - ٢٢ .

(١٨١) القول لرولان بارت . انظر : يول ياسكادى ، البنيوية التكوينية ولوسيان

كولدمان ، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبى ، ترجمة محمد سبيلا ، بيروت

١٩٨٤ ، ص ٤٢ .

(١٨٢) انظر : شحيد ، ص ٩١ . وياسادى : ص ٤٢ .

- (١٨٣) لوسيان كولدمان ، المادية الجدلية وتاريخ الأدب ، ترجمة محمد برادة ، ضمن كتاب البنيوية التكوينية ٠٠ ص ١٤ .
- (١٨٤) انظر : نفسه ، ص ١٧ .
- (١٨٥) انظر : نفسه ، ص ١٦ و ٢٤ . ويمكن وصف العلاقة متدرجة كالآتي :
الطبقة / (رؤية العالم) / النص .
- (١٨٦) شحيد ، ص ٨١ . وينظر : جابر عصفور ، (عن البنيوية التوليدية - قراءة في لوسيان كولدمان) ، مجلة فصول ، العدد الثاني ، القاهرة ، يناير ، ١٩٨١ ، ص ٨٤ .
- (١٨٧) انظر : شحيد ، ص ٩٢ . ويؤكد كولدمان أن المحلل يستطيع أن يشرح نصا ما بالاعتماد على البنية الدلالية التي تدركه وتضعه في إطاره الاجتماعي ، مع توحيدها برؤية العالم التي تشرح النص وتفسره .
- انظر : نفسه ، ص ٤٥ - ٤٧ . وقد طبق ذلك في تحليله لقصيدة (القطط) لبودلير رابطا النص برؤية العالم . انظر : نفسه ، ص ١٤٥ ، وما بعدها .
- (١٨٨) انظر : نفسه ، ص ٤٠ - ٤١ .
- (١٨٩) انظر : محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر ، ص ٢٠٧ .
- (١٩٠) انظر : نفسه ، ص ٣٣٨ وما بعدها .
- (١٩١) انظر : بنيس ، حادثة السؤال ، بيروت - الدار البيضاء ١٩٨٥ ، ص ٩١ . وما بعدها .
- (١٩٢) انظر : بنيس ، حادثة السؤال ، ص ١٠٠ . وظاهرة الشعر المعاصر : ص ٢٥٣ .
- (١٩٣) انظر : يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص ١١٧ .
- (١٩٤) نفسه ، ص ٣٩ .
- (١٩٥) يمنى العيد ، في القول الشعري ، الدار البيضاء ١٩٨٧ ، ص ٧ .
- (١٩٦) نفسه ، ص ١٧ . ونلاحظ استعمال ريفاتير للقول الشعري الذي يعرفه بأنه « التعادل الذي ينشأ بين كلمة ونص ، أو بين نص ونص » . سيزا قاسم ، ص ٢٣٢ . وفي التراث العربي يستعمله الفارابي بمعنى المحاكاة . ويستعمل السجلماسي وحازم القرطاجني مصطلح (الأقاويل الشعرية) ينظر : اليوسفي ، الشعر والشعرية ، ص ٢٥٣ وما بعدها . وينظر : مطلوب ، معجم النقد ، ج ٢ ، ص ١٩٣ .
- (١٩٧) انظر : العيد ، في القول الشعري ، ص ١٠٥ .
- (١٩٨) نفسه ، ص ١١٢ .
- (١٩٩) انظر : يمنى العيد ، في معرفة النص ، ص ١٤٦ . وتحليلها المشار إليه لتقصيدة سعدى يوسف (تحت جدارية فائق حسن) .
- (٢٠٠) الياس خوري ، دراسات في نقد الشعر ، ط ٣ ، بيروت ١٩٨٦ ، ص ٥ .
- (٢٠١) خوري ، ص ٢٩ . ويضيف أن الأنشودة « تقوم في الوقت نفسه بحمل إبعاد الحركة الاجتماعية على كل المستويات ، والسياسية خاصة » . نفسه .
- (٢٠٢) انظر ، نفسه ، ص ٣٠ .

- (٢٠٣) نفسه ، ص ١١٥ .
- (٢٠٤) انظر : نفسه ، ص ١٢٠ وما بعدها .
- (٢٠٥) انظر : فاضل ثامر ، الصوت الآخر ، ص ١١٥ .
- (٢٠٦) انظر : نفسه ، ص ١٦ . ويصر الناقد على استعمال مصطلح (رؤيا) لا (رؤية) المتداول المنقول من كولدمان ، مسوغا ذلك بأن مصطلح الرؤيا يشير الى المنظور الفكري والفلسفي ووجهة النظر الى جانب دلالة الحلمية . ينظر : الصوت الآخر ، ص ١٧ .
- (٢٠٧) انظر : فاضل : ثامر ، (انشطار الذات الرومانسية شعريا) ، مجلة الاداب ، العدد ٣ - ٤ ، بيروت آذار ، نيسان ١٩٩٣ ، ص ٥٩ .
- (٢٠٨) نفسه ، ص ٦١ .
- (٢٠٩) يأخذ شجاع العاني على فاضل ثامر انطلاقه من الايديولوجيا في بعض دراساته ، وغياب المنهج السوسيولوجي المتظم . انظر : شجاع العاني ، ص ٧٤ . وينظر : عناد . غزوان ، مستقبل الشعر ، ص ٨٤ .
- (٢١٠) جوزيف شريم ، دليل الدراسات الاسلوبية ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨٧ ، ص ٣٧ - ٣٨ . وهو منقول من تعريف بيرو للأسلوبية بكونها « تحليل يتخذ الاسلوب موضوعا ، والموضوعية شرطا ، واللسانيات سنداء » . كنراد بيرو : (الاسلوب والاسلوبية) ، ترجمة عبد الله صولة ، مجلة (علامات في النقد الادبي) ، الجزء التاسع ، جدة سبتمبر ١٩٩٣ ، ص ١٣٤ .
- (٢١١) هيكائيل ريفاتير ، معايير تحليل الاسلوب ، ترجمة حميد لحمداني ، الدار البيضاء ١٩٩٣ ، ص ١٧ .
- (٢١٢) نفسه ، ص ٩ .
- (٢١٣) انظر : ابرامز ص ٥٥ .
- (٢١٤) انظر : بييرجيرو ، الاسلوب والاسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، بيروت بلا تاريخ ، ص ٥ و ١٧ .
- (٢١٥) نفسه ، ص ٦ . وانظر : هـ . ج . ويدوسن ، (التحليل الاسلوبي والتفسير الادبي) ، ترجمة عناد غزوان ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد الاول ، ربيع ١٩٨٤ ، ص ١٦ .
- (٢١٦) انظر : صلاح فضل ، علم الاسلوب ، ط ٣ ، جدة ١٩٨٨ ، ص ٩٤ .
- (٢١٧) انظر : هنريش يليث ، البلاغة والاسلوبية ، ترجمة محمد العمري ، الدار البيضاء ، ١٩٨٩ ، ص ٣٧ .
- (٢١٨) انظر : نفسه ، ص ٣٨ . وريفاتير : معايير تحليل الاسلوب ص ٣٤ - ٣٦ .
- (٢١٩) انظر : صلاح فضل ، علم الاسلوب ، ص ٢٧٥ وما بعدها . وانظر : عبد السلام المسدي ، (الاسلوبية والنقد الادبي - منتخبات من تعريف الاسلوب وعلم الاسلوب) ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد الاول ، بغداد ربيع ١٩٨٢ ، ص ٣٥ وما بعدها .
- (٢٢٠) انظر : محمد الهادي الطرابلسي ، تحليل اسلوبية ، تونس ١٩٩٢ ، ص ٩ .

- (٢٢١) نفسه ، ص ١١ .
- (٢٢٢) نفسه ، ص ٦١ .
- (٢٢٣) الطرابلسي ، ص ٦٤ .
- (٢٢٤) انظر : نفسه ، ص ٨٤ . وللطرابلسي محاولات تحليلية أخرى . انظر :
بحوث في النص الأدبي ، تونس ١٩٨٨ ، ص ٣٤ و ١١٣ . وفيه عرض لأسلوبية
السياق والأسلوبية المقارنة على نصوص لأحمد شوقي .
- (٢٢٥) المسدي ، قراءات ، تونس ١٩٨٤ ، ص ٢١ وما بعدها . والتحليل مكتوب
عام ١٩٧٤ .
- (٢٢٦) نفسه ، ص ٤٣ .
- (٢٢٧) انظر : المسدي ، النقد والحداثة ، ط ٢ ، تونس ١٩٨٩ ، ص ٥٢ .
والتحليل مكتوب عام ١٩٨٢ .
- (٢٢٨) انظر : نفسه ، ص ٧٤ و ص ٧٥ . والتضافر **convergence** من
مصطلحات ريفاتير التي استعملها معيارا لدراسة الأسلوب . انظر : ريفاتير ، معايير
تحليل الأسلوب ، ص ٦٠ - ٦٢ .
- (٢٢٩) عبد السلام المسدي ، النقد والحداثة ، ص ٧٢ .
- (٢٣٠) انظر : نفسه ، ص ٨١ .
- (٢٣١) من بينها قوله : « إحدى الروائع التي خطتها ريشة أمير الشعراء ...
والسحر الحلال فيها » . نفسه ، ص ١٠٠ .
- (٢٣٢) انظر : محمد عبد المطلب : (التكرار النمطي في قصيدة المادح عند حافظ -
دراسة أسلوبية) ، مجلة فصول ، العدد ٢ ، القاهرة يناير ١٩٨٣ ، ص ٤٧ .
- (٢٣٣) محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ٧ .
- (٢٣٤) انظر : حمادي صمود ، الأشواق التائهة ، ضمن كتاب (دراسات في
الشعرية) ، اعداد مجموعة من الأساتذة ، تونس ١٩٨٨ ، ص ١١ .
- (٢٣٥) انظر : نفسه ، ص ١١٥ . وهناك تحليل مشابه له يبدو يتأمل عنوان النص
فوزنه وقافيته ، ثم تحليل أبياته لسانيا وصوتيا ودلاليا . انظر : حسين الواد ، في
مناهج الدراسات الأدبية ، ص ١٠٨ . والتحليل يتناول قصيدة الشابي : (صوت من
السماء) .
- (٢٣٦) خالد علي مصطفى ، (الوثوب والاستقرار : دراسة أسلوبية لقصيدة شاذل
طاقة : ثغاء الجرجر) مجلة الأقاليم ، العدد ١١-١٢ ، بغداد ت ٢ - ١٩٨٩ ،
ص ٣٧ .
- (٢٣٧) نفسه .
- (٢٣٨) رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ص ٤٣٦ . وانظر : الصكر ، ما لا تؤديه
الصفة ، ص ٨ .
- (٢٣٩) من أمثلة ذلك : استعمال المسدي مصطلح المعاطلة بمعناه اللغوي أي
التداخل أو التراكم . ينظر : قراءات ، ص ٣٠ . مهملا معناه الاصطلاحي في النقد
العربي وهو مداخلة بعض الكلام فيما ليس من جنسه . انظر : أحمد مطلوب ، معجم
النقد العربي القديم ، ج ٢ ، ص ٣٠٧ وما بعدها .

- (٢٤٠) وقد تختلط التحليلات البنيوية ، أو السيميولوجية بالأسلوبية . انظر : صلاح فضل ، شفرات النص ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص ٩١ وما بعدها حيث وصف دراسته بالأسلوبية . أما العنوان الفرعي للكتاب فيصف الدراسات بأنها سيميولوجية .
- (٢٤١) ايجلتون ، مقدمة في النظرية الأدبية ، ص ٨٢ . وانظر : ابرامز ، ص ٤٨ .
- (٢٤٢) رمان سلدن ، (نقد استجابة القارئ) ، ترجمة سعيد الغانمي ، مجلة الماق عربية ، العدد ٨ ، بغداد آب ١٩٩٢ ، ص ٣٣ .
- (٢٤٣) ايجلتون ، مقدمة في النظرية الأدبية ، ص ٨٤ .
- (٢٤٤) انظر : حسين الواد ، ص ٨٦ . ونذيلة ابراهيم : (حديث مع آيزر) ، مجلة لمصول ، العدد الأول أكتوبر ١٩٨٤ ، ص ١٠٤ . ورشيد بن حدو ، (مدخل الى جمالية التلقى) ، مجلة آفاق ، العدد ٦ ، الرباط ١٩٨٧ ، ص ٦١ .
- (٢٤٥) انظر : جاك ديشين ، استيعاب النصوص وتأليفها ، ص ٧٧ .
- (٢٤٦) لمزيد من الاطلاع على ما ترجم الى العربية حول نظرية القراءة والتلقى أو ما كتبه عنها . انظر :
- (١) كلية الاداب ، الرباط : نظرية التلقى - اشكالات وتطبيقات ، الرباط . ١٩٩٣ .
- (ب) روبرت سي هولب ، نظرية الاستقبال - مقدمة نظرية ، ترجمة رعد عبد الجليل ، اللادقية ١٩٩٢ .
- (ج) فولغانغ آيزر . (آفاق نقد استجابة القارئ) . ترجمة احمد يوحسن ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ١ ، بغداد ١٩٩٢ .
- (د) أسبرتوايكو ، القارئ النموذجي ، ترجمة احمد بو حسن ، ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ١٩٩٢ .
- (هـ) فولغانغ آيزر ، (التفاعل بين النص والقارئ) ، ترجمة الجيلالي الكدية ، مجلة دراسات ، العدد ٧ ، مارس ١٩٩٢ .
- (و) ناظم عودة ، (الأصول المعرفية لنظرية القراءة) ، مجلة الاقلام ، العدد ١١ - ١٢ ، بغداد : ت ٢ - ١٩٩٣ .
- (ز) هانز رودرث يابوس ، (جمالية التلقى والتواصل الأدبي) ، ترجمة سعيد علوش ، مركز الفكر العربي المعاصر ، العدد ٣٨ ، بيروت آذار ١٩٨٦ .
- (ح) اتحاد كتاب المغرب ، (مدخل الى نظرية التلقى) ، ملف خاص ، مجلة الماق ، العدد ٦ ، الرباط ١٩٨٧ .
- (٢٤٧) بول ريكور ، (اشكالية ثنائية المعنى) ، ترجمة فريال غزول ، مجلة الف ، العدد ٨ ، القاهرة ١٩٨٨ ، ص ١٤٧ . وانظر : ابرامز ، ص ٥١ . ويابوس : الأدب ونظرية التأويل ، ضمن كتاب بول هيرنادي : (ما هو النقد) ، ص ١٤٨ .
- (٢٤٨) حسن بن حسن ، النظرية التأويلية عند ريكور ، مراكش ١٩٩٢ ، ص ٤٧ .
- (٢٤٩) انظر : ابرامز ، ص ٥٢ .
- (٢٥٠) جاك ديريدا ، الكتابة والاختلاف ، ص ٥١ .
- (٢٥١) انظر : ابرامز ، ص ٤٦ .

- (٢٥٢) انظر : هاشم صالح ، (التأويل - التفكيك : مدخل ولقاء مع ديريدا) .
مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ٥٤ - ٥٥ ، بيروت ١٩٨٨ ، ص ١٠٨ .
- (٢٥٣) انظر . بوشبندر ، (التفكيك وقراءة الشعر) ، ترجمة عبد المقصود عبد
الكريم ، مجلة ابداع ، العدد ١١ ، القاهرة ١٩٩٢ ، ص ٩٠ .
- (٢٥٤) انظر : كريستوفر نورس ، التفكيكية - النظرية والتطبيق ، ترجمة رعد عبد
الجليل جواد ، اللازقية ١٩٩٢ ، ص ٥٥ .
- (٢٥٥) لمزيد من الاطلاع على التفكيك ونقاده انظر :
(١) جوناثان كلر : (التفكيك) ، ترجمة سعيد الغانمى ، مجلة افاق عربية ، العدد
٥ ، بغداد مايس ١٩٩٢ .
- (ب) بول دى مان ، العمى والبصيرة ، ترجمة سعيد الغانمى ، منشورات المجمع
الثقافى ، أبو ظبى ١٩٩٥ .
- (ج) بول ريكور ، (النص والتأويل) ، ترجمة منصف عبد الحق ، مجلة العرب
والفكر العالمى ، العدد ٣ ، بيروت ١٩٨٨ .
- (د) وليم راى ، المعنى الأدبى من الظاهراتية الى التفكيكية - (مصدر
سابق) .
- (٢٥٦) محمد السرعينى ، محاضرات فى السيميولوجيا ، الدار البيضاء ١٩٨٧ ،
ص ٥ . وتعرف السيميولوجيا بأنها « العلم الذى يقوم بدراسة الانساق القائمة على
اعتباطية الدليل » . حنون مبارك : دروس فى السيميائيات ، الدار البيضاء ١٩٨٧ ،
ص ٧١ .
- (٢٥٧) بيير جيرو ، علم الاشارة - السيميولوجيا ، ترجمة منذر عياشى ، دمشق
١٩٨٨ ، ص ٢٤ .
- (٢٥٨) انظر : سوسير : ص ١٢٤ و اشارته الى الطبيعة الاعتباطية للعلامة
وانواعها .
- (٢٥٩) انظر ، السرعينى ، ص ٥٦ .
- (٢٦٠) انظر : سيزا قاسم ، السيميوطيقا - حول بعض المفاهيم والأبعاد ، ضمن
كتاب (مدخل الى السيميوطيقا) ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ٣١ - ٣٤ .
- (٢٦١) انظر : روبرت شولز ، السيمياء والتأويل ، ص ١٥ و ١٨٥ .
- (٢٦٢) نفسه ، ص ٧٤ .
- (٢٦٣) مايكل ريفاتير ، سيميوطيقا الشعر - دلالة القصيدة ، ترجمة فريال غزول ،
ضمن كتاب (مدخل الى السيميوطيقا) ، ص ٢٢٤ .
- (٢٦٤) جماعة انتويرن ، التحليل السيميوطيقى للنصوص ، ترجمة محمد السرعينى ،
مجلة دراسات ، العدد ٢ ، فاس ١٩٨٦ ، ص ٢٦ .
- (٢٦٥) انظر : عبد الله محمد الغذامى ، الخطيئة والتكفير - من البنيوية الى
انثريحية ، جدة ١٩٨٥ .

وانظر : عبد الملك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري - دراسة تشريحية لقصيدة
الاشجان يمانية ، بيروت ١٩٨٦ .

- (٢٦٦) انظر : الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص ٥٠ - الهامش .
(٢٦٧) انظر : نفسه ، ص ٦ - ٩ .
(٢٦٨) انظر : نفسه ، ص ١٣ .
(٢٦٩) انظر : الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص ١١١ .
(٢٧٠) انظر : نفسه ، ص ٨٦ و ٨٧ .
(٢٧١) انظر : نفسه ، ص ٩٠ .
(٢٧٢) انظر : نفسه ، ص ١٢٣ .
(٢٧٣) نفسه ، ص ٨٣ .
(٢٧٤) انظر ، نفسه ، ص ١١٧ .
(٢٧٥) نفسه ، ص ٨١ .
(٢٧٦) انظر : نفسه ، ص ٩٣ .
(٢٧٧) انظر : نفسه ، ص ٢٦١ وما بعدها . وتأخذ عليه اطراد خطئه في تسمية
(يا) النداء (ياء) .
(٢٧٨) انظر ، نفسه ، ص ٢٧٣ .
(٢٧٩) انظر : الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص ٢٨٢ وما بعدها .
(٢٨٠) نفسه ، ص ٢٨٥ .

(٢٨١) انظر : ص ٧٠ من هذه الرسالة ، ونضيف الى تلك المأخذ : اغفال
الغذامي محور الايقاع في تحليل النص اغفالا تاما . وتعرضه بعجالة وايجاز لبعض
المستويات الصوتية في النص . الى جانب النزعة الانشائية التي وسمت التحليل ،
والخللة الاصطلاحية الواضحة في بعض ما اجتهد من مصطلحات مترجمة . من بينها
(الشاعرية) ترجمة لـ Raetlies التي تترجم عادة بـ (الشعرية) ، (التشريحية)
ترجمة Deconstruction التفكيك ، ومثلها (التحوية) ترجمة للكلمة Convergence
وصحيفها (الكتابة) . انظر : عصفور في مناقشة مرتاض ضمن كتاب قراءة جديدة . .
ص ٢٩٦ . ومنها : اقتراحه بعض المصطلحات الغائمة التي لا يتحدد مفهومها بوضوح .
ومن ذلك : (القارئ الصحيح) وصفا للقارئ المثالي ، و (التمدد التشريحي) ميزة
للنص نفسه لا لعملية التفكيك .

- (٢٨٢) مرتاض : بنية الخطاب الشعرية ، ص ٣٤ .
(٢٨٣) نفسه ، ص ٣٤ .
(٢٨٤) يشير مرتاض الى قول الجاحظ في (الحيوان) : فانما الشعر صناعة ، وضرب
من النسيج ، وجنس من التصوير « . ويقتبس قول كوهين في (بنية اللغة الشعرية) :
« ان الشاعر مبدع للالفاظ لا للأفكار » ينظر : مرتاض ، ص ٦ و ٧ و ٣٥ . وينظر
مشام على ، فكر المغامرة ، عدن ١٩٩٠ ، ص ٤٢ .
(٢٨٥) ينظر : مرتاض ، ص ٣٨ وما بعدها .
(٢٨٦) نفسه ، ص ١٠٨ .

- (٢٨٧) انظر : نفسه ، ص ١١٣ .
- (٢٨٨) نفسه ، ص ١٥٧ .
- (٢٨٩) نفسه ، ص ١٩٠ .
- (٢٩٠) انظر : مرتاض ، بنية الخطاب الشعري ، ص ١٤٢ - ١٤٥ . وينظر : عبد الحكيم راضى ، (بنية الخطاب الشعري ، عرض ومناقشة) ، مجلة فصول ، العدد ١ - ٢ ، القاهرة مايو ١٩٨٩ ، ص ٢٣٥ .
- (٢٩١) انظر : عبد الحكيم راضى ، ص ٢٤٥ .
- (٢٩٢) انظر : مرتاض ، بنية القصيدة القصيرة عند حميد سعيد - دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (يا جارة الدم والدمار) ، مجلة الأقاليم ، العدد الخامس ، بغداد أيار ، ١٩٩٠ .
- (٢٩٣) انظر : نفسه ، ص ٣٠ و ٣٣ .
- (٢٩٤) يؤخذ على مرتاض أنه « لا يقوم بعملية الربط والتركيب بعد ما قام به من نشرح وتفكيك » هشام على : ص ٤٥ .
- انظر : نفسه ، ص ٩٠ وما بعدها .
- (٢٩٥) بوشيندر ، ص ٨٩ . وأشير هنا الى تحليله قصيدة روبرت فروست (تصميم) تطبيقا للتفكيك فى قراءة الشعر .
- (٢٩٦) عبد الله الغذامى ، الكتابة ضد الكتابة ، بيروت ١٩٩١ ، ص ٩ .
- (٢٩٧) نفسه : ص ٨ .
- (٢٩٨) الغذامى ، الكتابة ضد الكتابة ، ص ٧٧ .
- (٢٩٩) نفسه ، ص ٧٨ . ويتضح انحياز الغذامى الى النص الشعري الجديد الذى يكتبه الشعراء الشباب خاصة .
- (٣٠٠) انظر ، الغذامى ، (انتحار النقوش - الصوت أو الموت) ، مجلة فصول ، العدد الاول ، القاهرة ربيع ١٩٩٣ ، ص ٢٨٣ .
- (٣٠١) هذا العرض المكثف مستل من تلخيص الغذامى لفاهيم نظرية القراءة (أو الاستقبال كما يسميها) . انظر : نفسه ، ص ٢٨٤ - ٢٨٥ مع الاشارة الى أن بعض المترجمين يستعملون مصطلح (أفق الانتظار) بديلا للوقع . ينظر : بو حسن ، ص ٣ .
- (٣٠٢) الغذامى ، الكتابة ، ص ٢٨٥ .
- (٣٠٣) انظر : نفسه . وبهذا يعدل الغذامى مفهوم ريفاتير لمصطلحي (السياق الأصغر) و (السياق الأكبر) .
- (٣٠٤) انظر : الغذامى ، (انتحار النقوش) ، ص ٢٨٥ .
- (٣٠٥) انظر : نفسه ، ص ٢٨٩ .
- (٣٠٦) انظر للغذامى أيضا : تشريح النص ، جدة ١٩٨٧ ، ص ٢٤ - ٣٧ . حيث يميز بين ثلاث حالات للتلقى : الانقناع العقلى ، الانفعال الوجدانى ، والانفعال الذى يعده أساس الشاعرية الجديدة .

- (٣٠٧) يذكر أبو ديب في الإشارة التي ختم بها كتابة بعض المراجع حول نظرية أيزر
وجماليات الاستقبال ، انظر : في الشعرية ، ص ١٥٥ . ونسجل له هنا توسيعه مفهوم
الفجوة ومسافة التوتر ليشمل مستويات النص كلها ، لغة وتراكيب وإيقاعا ودلالة .
- (٣٠٨) انظر : أبو ديب ، في الشعرية ، ص ٨٤ .
- (٣٠٩) انظر : نفسه ، ص ٢١ .
- (٣١٠) انظر : فاضل ثامر ، الصوت الآخر ، ص ٢١٧ و ٢٤٤ ، وشجاع العاني
ص ٧٥ ، وسعيد الزبيدي ، ص ٤٨ . ومحمد صابر عبيد : منهج النص خطابا نقديا .
ندوة اتجاهات النقد ، ص ٣٩٤ . وأحمد مطلوب ، منطلقات نقدية ، ندوة اتجاهات النقد ،
ص ١٦ . وثابت اللولسي ، ص ٣١٢ . وحسين عبود حميد ، ص ٢٦١ .
- (٣١١) انظر : حاتم الصكر ، كتابة الذات ، عمان ١٩٩٤ ، ص ٢٧٤ . وانظر :
نفسه ، ص ٢٢٢ تحليل قصيدة (بستان عائشة) للبياتي . وثمة تحليلات أخرى.
للمؤلف في كتابه (الأصابع في موقد الشعر) ، بغداد ١٩٨٦ .
- (٣١٢) محمود البستاني ، (تخطيط لنقد القصيدة) ، مجلة الكلمة ، العدد ١ ،
النجف ك ٢ - ١٩٧٢ ، ص ١٩ .
- (٣١٣) اعتدال عثمان ، اضاءة النص ، بيروت ١٩٨٨ ، ص ٦٠٥ .
- (٣١٤) نفسه : ص ١١٢ .
- (٣١٥) انظر : علوي الهاشمي ، قراءة نقدية في قصيدة حياة ، بغداد ١٩٨٩ .
- (٣١٦) انظر : نفسه ، ص ١٧٧ - ١٧٩ .
- (٣١٧) انظر : سعيد الغانمي ، اقنعة النص ، بغداد ١٩٩١ ، ص ١١٢ - ١١٣ .
- (٣١٨) انظر : نفسه ، ص ١١٦ .
- (٣١٩) سمير قاسم ، (آية جيم) ، مجلة ألف ، العدد ١١ ، القاهرة ١٩٩١ ،
ص ٩٣٠ .
- (٢٢٠) انظر نفسه .
- (٢٢١) نفسه ، ص ١٣٤ - ١٣٥ .
- (٢٢٢) أدب ثايف ثياب ، (اليد وصورتها المجازية - في البحث عن منهج لفهم
الشعر) ، مجلة أبحاث اليرموك ، العدد ١ ، المجلد السادس ، أربد - الأردن ١٩٨٨ .
- (٢٢٣) نفسه ، ص ٩ .
- (٢٢٤) انظر : نفسه ، ص ١٢ .
- (٢٢٥) أسيمة درويش ، مسار التحولات - قراءة في شعر أدونيس ، بيروت
١٩٩٢ .
- (٢٢٦) نفسه . ص ٧٧ .
- (٢٢٧) انظر : نفسه . ص ٧٨ و ١٥٠ .
- (٢٢٨) انظر : نفسه ، ص ٨١ .
- (٢٢٩) أسيمة درويش ، ص ١١٤ .
- (٢٣٠) انظر نفسه ، ص ٣٠٤ .

- (٣٣٠م) مناقشتها لتحليل محمد بنيس للقصيدة نفسها في ضوء التناص ، ورفضها هذا التحليل . انظر : نفسه ، ص ٣٩ .
- (٣٣٢) انظر : محمد السرغيني ، محاضرات في السيميولوجيا ، ص ٧٦ وما بعدها .
- (٣٣٣) نفسه ، ص ١٦٥ .
- (٣٣٤) انظر : نفسه ، ١٦٥ - ١٦٦ .
- (٣٣٥) الغذامي : تشريح النص ، ص ١٢ .
- (٣٣٦) نفسه ، ص ١٤ .
- (٣٣٧) نفسه ، ص ١٥ .
- (٣٣٨) عدنان حسين قاسم ، ص ٣٠٢ .
- (٣٣٩) انظر : الغذامي ، تشريح النص ، ص ٣١ وتأخذ على المحلل ابداله مصطلح الثنائية بـ (المصطرع) من دون تسويغ .
- (٣٤٠) انظر : مورييس أبو ناضر ، (دراسة سيميولوجية : قصيدة (المواكب) لجبران) مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ١٨ - ١٩ ، بيروت شباط - آذار - ١٩٨٣ ، ص ١٧٦ .
- (٣٤١) نفسه ، ص ١٧٧ .
- (٣٤٢) انظر : نفسه ، ص ١٧٧ - ١٨٠ .
- (٣٤٣) نفسه ، ص ١٨٠ .
- (٣٤٤) انظر : حنون مبارك ، ص ٢٨ . وأشارت الى أن الدليل ، بفضل تجريديته ، مفهوم محايد يلغى الذات .

الفصل الثالث

التعليقات الأحادية

– التنظير والنقد –

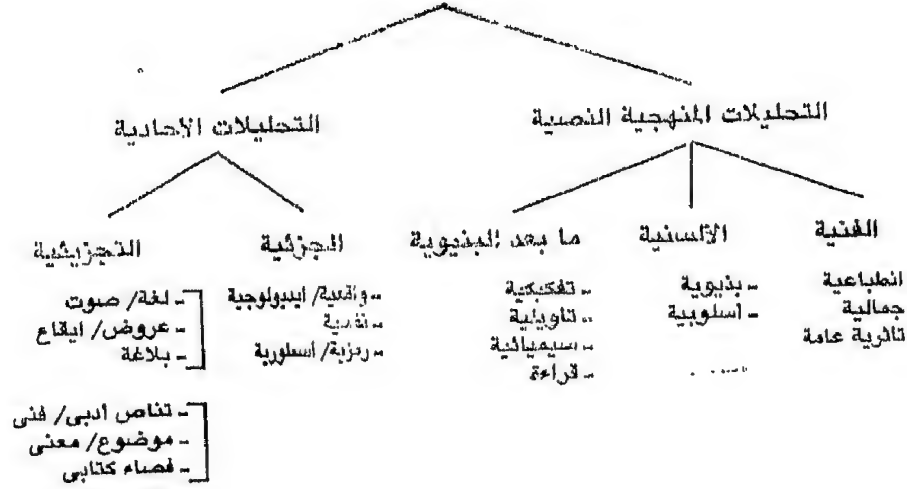
إذا كانت المناهج النصية - على اختلاف منطلقاتها النظرية - ترى أن النص بنية كلية ، تضم مستويات متعددة ، تتضافر ضمن علاقات يكشفها التحليل ، فإن الأنماط التحليلية التي نعرضها في هذا الفصل ، تجسد نوعين من الرؤية النظرية إلى النص ، الأولى : جزئية تقصر مهمة النقد في إظهار علاقة النص بجانب واحد من جوانب التأثير في الإبداع . وتتضح هذه الرؤية في ثلاثة من المناهج هي : المنهج الواقعي - أو الأيديولوجي - الذي يبحث عن صلة النص بالواقع وتعبيره عن حركته ، والمنهج النفسي الذي يربط النص بما يعترى كاتبه من عقد نفسية أو مركبات نقص ، والمنهج الرمزي الأسطوري الذي يعد النص تعبيراً عن اللا وعى الجمعي ، وتكراراً للطقوس والشعائر الكونية ذات البعد الرمزي والأسطوري .

والرؤية الثانية : تجزئية تفتت بنية النص لتلتقط من عناصرها المجزأة عنصراً واحداً ، له أهميته إلى جانب سواه ، فتعزله لأغراض التحليل ، وتجعل نشاط المحلل محصوراً فيه ، مهما ما عداه . ومن بين هذه التحليلات التجزئية ، استقصينا : النقد اللغوي ، والبلاغي ، والموضوعي (أو المعنوي) ، والصوتي ، والظاهراتي ، والاحصائي ، والعروضي . وأنماطاً أخرى تنطلق من التناص أي التداخل النصي ضمن الأعمال الأدبية ، أو التناص بين النصوص الشعرية ، والفنون المجاورة للأدب (التشكيل ، الدراما ، السينما) وأنماط تحليلية متفرقة تنطلق من أثر التراث في النص المحلل ، أو مظاهره الشكلية أو العنصر المهيمن فيه (التكرار أو الموسيقى أو الحوار ...) .

ويظهر من التقسيم الذي اعتمدناه ، أن التحليلات الجزئية تتجه إلى (المضامين) التي تنطوي عليها النصوص المحللة والأفكار التي توصلها ، ولا تولى البناء أهمية تذكر . وهي مناهج لها تصوراتها ومؤثراتها الفكرية الواضحة التي نحاول تعرفها في هذا الفصل .

أما التحليلات التجزئية ، فتنتطلق من أحسد عناصر النص ، أو مكوناته لتعتمده أساساً في التحليل . وهي طرائق لها أبعادها الفنية الخاصة .

ونستطيع أن نلخص تصوراتنا للأنماط التحليلية في الرسم المختصر التالي :



● التحليلات المنهجية الجزئية

تجمع المناهج غير النصية بالرغم من اختلافها في تفسير النصوص ، على أهمية العوامل الخارجية في تشكيل العمل الأدبي . وقد أدى بها هذا التصور الى البحث عما يسند تفسيرها من علوم لا صلة لها بالأدب نفسه .

فذهب الواقعيون الى النظريات الاقتصادية والتاريخية والسياسية ، ليجدوا مسوغا لنظريتهم في تفسير النصوص على أساس صلتها بالواقع أو البيئة أو الطبقة التي ينتمي اليها كاتب النص ويعبر عن مصلحتها حتميا .

واستعان نقاد الأدب النفسيون بمصطلحات علم النفس ومفاهيمه ، ليفسروا النص الأدبي الذي ربطوه بحالة مؤلفه النفسية .

ولم يتردد النقاد الرمزيون الأسطوريون في استعارة ما توصل اليه المختصون بالأساطير والتقاليد والتراث الشعبي من نظريات حول ظهور الأسطورة في أشكال لا واعية ، تمثل خضوع الإنسان لسلطانها وتسوين أفكاره على أساسها .

وقد كان حاصل هذه الاستعمانات غير الأدبية ، الابتعاد عن النصوص من حيث بناؤها الفني ومنطقها الداخلي الخاص . فأصبح الاقتحام في هذه النظريات مضاعفا ، لأنها تربط الأدب بما يقع خارج بنيته المتحققة مثل البيئة والعوامل النفسية والأساطير ، ثم تبحث عن سند علمي من الاقتصاد أو علم النفس أو علم الأساطير لتؤكد فرضياتها .

ولا يعنى تحليل النصوص على وفق أحد المناهج الآتية ، تحليلا نصيا داخليا بالمعنى النقدي الدقيق ، لأن المحلل يلتقط جزءا واحدا من العوامل الفاعلة في تكوين التجربة الشعرية وتسيكيل النص المجسد لها ، ثم يجعله أساسا ليقوم النص الا عليه . فيلغى الأجزاء الأخرى التي لا تقل أهمية أحيانا عن الجزء الذى انعقد عليه التحليل ، ويهمله ، مثل أهماله المستوى الفني للنص ، أو الغض من شأنه لاعلاء قيمة المضمون أو الفكرة العامة .

فالواقعية نشأت مذهباً في الكتابة الأدبية عامة والرواية خاصة (١) فازدهرت على أنقاض الرومانتيكية في فرنسا ، في أواسط القرن التاسع عشر ، ثم « أصبحت مصطلحا نقديا عن طريق التبنى من الفلسفة » (٢) . وتدرجت لتتطور من واقعية انتقادية ساذجة الى واقعية اشتراكية ، تستثمر الأفكار الماركسية وقيام النظم الاشتراكية فارتبطت بالأيديولوجيا ، أو النظريات المعبرة عن المصالح السياسية والاقتصادية من منظور المادية الجدلية والاحتمية التاريخية .

فكان المنظرون الماركسيون يجسسون المبادئ النظرية الماركسية اللينينية في الأدب . فيرون « أن مختلف جوانب الواقع نفسه تطلبت قيام الأنواع الأدبية . وأن المضمون الخاص لكل نوع من هذه الأنواع الذى أوجد لنفسه شكلا خاصا به . وجاء منسجما مع متطلبات الواقع » (٣) . وهذا الاقتباس المركز يرينا التفسير المادى الفلسفى لنشأة الأنواع الأدبية ، وتبعية الشكل للمضمون المنسجم مع الواقع الذى يعنى فى السياق النظرى رؤية طبقية معبر عنها بأيديولوجية أو معتقد خاص .

ولكن الماركسيين الأوربيين حاولوا « أن يوسعوا مفهوم الواقعية بحيث يشمل الحداثة أيضا » (٤) . فدعا برتولد بريخت الى واقعية تفهم على « اكتشاف علل تعقيدات المجتمع » (٥) . ولأن الواقع متغير ، يرى بريخت أن طرائق تقديمه أدبيا يجب أن تتغير « فالمضطهدون لا يعملون بالطريقة نفسها فى كل زمان ولا يمكن تعريفهم بالشكل نفسه دائما » (٦) .

وظهرت الواقعية الجديدة التي تولى الفن قسطا أكبر من التحليل ،

مخففة من أثر العوامل الخارجية (٧) رافضة مقولة انعكاس الحياة
أو الواقع آليا في الفن .

والى جانب هذه الواقعيات المتعددة ظهرت الدعوة الى المنهج
الأيديولوجي في النقد على أساس من افتراض أول هو (الالتزام) في
الأدب والفن ، بتضمين النصوص والاعمال الفنية موقفا عقائديا بلوره
جان بول سارتر في كتابه (ما هو الأدب) (٨) ، وأشبعه الماركسيون
الغربيون تنظيرا وتطبيقا . لكنهم اتساروا الى أن العلاقة بين النص
والأيديولوجية علاقة معقدة تتعدى حدود تضمين الأيديولوجية في النص
الأدبي ، وتتناول المسائل الجمالية وفي مقدمتها الشكل الفني . فالمصائر
والبيئات والشخصيات لا تؤثر في القراء الا اذا اتخذ تصويرها في العمل
الأدبي شكلا من الخلق الأدبي أولا (٩) وبكيفية مبتكرة تسولي القيمة
الذاتية للمخلق الفني أهمية توازي وعى الكاتب لواقعه ، لأن مهمته تختلف
عن مهمة الفيلسوف أو المؤرخ (١٠) .

ولا بد للنقد أن ينفذ عميقا الى قوانين الواقع الموضوعي الخفية وغير
المدركة مباشرة لأنها ليست قائمة في السطح (١١) . ويصبح أى تمييز -
أو عزل - بين عناصر النص الجمالية وعناصره الأيديولوجية مطلبا منهجيا
لأغراض الدراسة وليس تمييزا حقيقيا (١٢) . ورشأ ما يمكن تسميته
« التيار التقدمي في فهم الواقعية الغربية » (١٣) يوازن بين الشكل
والمضمون ، والفرد والجماعة ، والأدب والواقع ، لتحرير النقد من هيمنة
نظرية الانعكاس وليصبح العمل الفني واقعا جديدا لا انعكاسا لواقع
معين (١٤) .

وفى نقدنا العربي مرت الواقعية بمراحل شبيهة بواقعية الغرب ،
اذ نمت من الربط العفوي بين الأدب والحياة ، وتعبير الكاتب عن واقعه ،
ثم تأثرت بالأفكار الثورية الجديدة القائمة على أسس المادية الجدلية .
تطعمت أخيرا بواقعية الغرب الجديدة المفتحة . أما النقد الأيديولوجي
فقد عرف اصطلاحا في كتابات محمد مندور النقدية الأخيرة . فقد دعا الى
المنهج الأيديولوجي في النقد ، مبدأ رفض التأثرية والموضوعية ونظرية
(الفن للفن) . « فهذا المنهج يرى أن الأدب والفن لم يعودا مجرد تسلية ،
أو هربا من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها . وأن الأديب أو الفنان
يجب ألا يعيش في المجتمع ككائن طفيلي أو شاذ » (١٥) . ويكون على
النقد - بعد ذلك - أن يتجاوز موضوع العمل الى مضمونه أو « ما يفرغه
فيه الأديب أو الفنان من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر » (١٦) . ويحصر
مدور مهمات النقد في منهجه الأيديولوجي بثلاث هي : ١ - تفسير الأعمال

الأدبية والفنية وتحليلها مساعدة للقراء ، ٢ - تقييم العمل الأدبي والفني في مضمونه وشكله وفقا لأصول كل فن ٣ - توجيه الأدباء والفنانين في غير تعسف أو خنق لعبقرياتهم (١٧) .

ولكن مندور لا يقدم تطبيقا لمنهجه الايديولوجي القائم على التفسير والتقييم والتوجيه ، وكان جهده انتفاثيا لاتعززه التحليلات ، أو الرسوخ النظرى المنهج (١٨) .

ويحاول حسين مروة فى منافحته عن الواقعية أن يشتق لها وصفا مشابها لتعديلها فى أوربا ، وتحريرها من مفهوم الانعكاس . فينعت واقعيته بأنها (الواقعية الجديدة) التى « ترتدز الى مفهوم شامل عن العالم الموضوعى » (١٩) . الأمر الذى يتطلب من الكاتب : معرفة عميقة بقوانين الحياة ، والتطور . . . وعلاقة حية بين عقله ووجدانه وخياله (٢٠) . ومروة يعنى ما يوجه خصوم الواقعية لها من نقد ، ليعدها عن ذاتية الأديب وزهدها بالمشاعر والانفعالات والعقل الباطن فينفى عنها انكارها وجود العقل الباطن ، بل « انكار وجود عقل باطن مستقل منعزل عن وعينا وادراكنا » (٢١) .

ويرى حسين مروة أن مفهوم الواقعية قد أسىء فهمه من طرفين هما : غلاة الواقعيين الذين فهموها فهما ساذجا يتلخص فى علاقة انعكاس مرآتيه بين النص وواقعه الخارجى ، واليمينيون الذين يقطعون الاتصال بين العمل الابداعى وواقعه الخارجى بحجة افساد السياسة للأدب (٢٢) . ولكن هذا التوسط لا ينقل أن التحليل النصى أية عناية بالأشكال ، أو مستويات بناء النص المتعددة ، باستثناء معانيه ودلالاته التى تحال الى مراجعتها الواقعية لفحص مدى تعبيرها عنها سواء اتخذت هيئة حدث سياسى أو قضية عامة .

ونجد تطبيقا مثاليا لذلك فى تحليلات حسين مروة نفسه بالرغم من دعوته ألا يكتفى النقد المنهجى الواقعى « بتحليلات البنية النصية وحدها ولذاتها ، بل هو - الى ذلك - يدخل فى عمق البنية النصية كاشفا علاقاته الواقعية المتجذرة فى ذلك العمق » (٢٣) . ففى تحليله قصيدة خليل حاوى (لعازر عام ١٩٦٢) يكتفى بالشق الثانى من مهمة المحلل ، فيهمل تركيب البنية النصية ، ليكشف علاقاتها الواقعية ، مبتدئا بدلالة العام ١٩٦٢ وأحداثه التى لا يذكرها ، ليصل الى أن ربط قصة بعث لعازر من الموت أراد الشاعر بها أن « يعالج فكرة انبعاث منتظر فى حياتنا العربية يطلع من قلب أحداث هذا العام » (٢٤) .

وبهذه النتيجة التي تقدمت التحليل ، يلغى الناقد أية دلالات كونية ، أو وجودية لاستعارة رمز لعازر ، ويغفل أيضا مهمته البنائية فى النص واستعماله قناعا أسطوريا أو رمزيا ، سوى إشارة عابرة الى أن لعازر هنا « رمز الجيل العربى الذى يعاني ارهاصات الانبعاث » (٢٥) . ولا يستعمل الناقد مصطلح الرمز بمفهوله الفنى ؛ بل يشير من خلاله الى ما يعنيه (لعازر) من دلالة فى القصيدة وما يحمل من احاله الى المرجع الواقعى . ولا نقرأ فى التحليل - وسواء من تحليلات ضمها كتاب مروة - أية انتباهات فنية أو أسلوبية يتميز بها الشعر من سواء .

وكثرت الاستشهادات والتعليقات المضمونية فكان الناقد ينشر الأبيات . وينهى التحليل بحكم فاطح يصف عمل حاوى بأنه « ينفت فى اعصاب جيلنا سحر اليأس وخدر الحياة . » (٢٦) . فكان للشاعر هدفا أخلاقيا أو اجتماعيا مقصودا .

ويتجلى الاهتمام المضمونى فى تحليل ناقد آخر لقصيدة السياب (شباك وفيقة) (٢٧) بالرغم من وصفه منهجه النقدى بأنه (دياكتيكى) . فالجدلية عنده تقوم بين الافكار لا الأساليب أو الأشكال .

ففى شباك وفيقة يتوحد العالم وتتحول اشواكه الى أزهار وادعة (٢٨) . وحضور الموت لا يستدعى فى ذاكرة المحلل أية تجارب ذاتية ، أو دلالات خاصة ؛ بل يمثل تحديا للحياة وصراعا معها ضمن المفهوم التقليدى للجدلية .

لقد ألزم المحلل قصيدة السياب افكارا تخيلها ، أو تمنى أن تحملها لتتناسب نظرتة الى « التزام الشعر بالواقع والوجود » (٢٩) من دون أن يبين لنا كيفية هذا الالتزام ومظاهره فى النصوص المحللة . الى جانب اهماله التام لأى ملمح أسلوبى ، أو فنى فى النص . وكان هذا قاسم مشترك بين محلى المنهج الواقعى والأيدىولوجى ، أو المنطلقين من ربط النص بالأحداث ، يشجعهم على ذلك اختصار النصوص المرتبطة بتلك الأحداث لغرض التحليل . فيختار محبى الدين صبحى قصيدة البياتى (بكائية الى شمس حزيران) مسوغا ذلك بأنها « تمثل صورة فضلى من صور الشعر القومى المرتبط بمرحلة حزيران ، والمعبر عن واقع فاسد لم تكن مرحلة حزيران سوى أبرز نتائجه المرئية المعلنه » (٣٠) . ويربط المحلل ضمير المتكلمين (نحن) بالمتضررين ، والضمير (هم) بالمتسببين بالنكسة ، متنبها على تجنب ذكر العدو . فالقصيدة هجاء سياسى للنقائص التى أدت الى الهزيمة مثل (حرب الكلمات) و (الأكاذيب) و (مقالات الديول الأدعياء) و (اجتراح الترهات) . ولا يخرج المحلل عن سياق

الهيمنة من الداخل ، ألا ببضعة أسطر يشخص فيها استعارات البياتي .
ومنها صورة فرسان الهواء التي رسمها سرفانتيس لدون كيشوت ،
والقثران الخائفة التي تعلق جرسا في ذيل القط لتهرب منه عند قدومه ،
وهي من لافونتين ، وبعض الاستعارات العربية القديمة (٣١) . ويفسر
الرموز بإحالتها الى الواقع ، مما يفقدها غناها الفني ومهمتها في إثراء
النص بالصور والتعبيرات البلاغية .

وفي تحليل صبرى حافظ لفصيدة (أغنية ليل) لصالح عبد الصبور
نجد أن سر اعجابه بالنص المحلل كامن في تعبيره « عن الحالة الشعورية
والحضارية التي كنا نعيشها آنذاك » (٣٢) . فالليل هو الحياة نفسها ،
واحساس الشاعر بالوحدة فيه أو بالاغتراب ليس الا تجسيدا لموقف
الشاعر من الواقع ومن الأشياء (٣٣) .

وهذا التفسير الى جانب خلوه من استقصاء الملامح البنائية
والأسلوبية ، يحيل مفردات الشعر وتراكيبه الى ما يعادلها في الواقع
الخارجي ، أو المجتمع أو الحياة .

ان النصوص المحللة تغدو وثائق وأسانيد للفرضيات النظرية .
فقصيدة البياتي (عن واضح اليمن والحب والموت) تختصر عند تحليل
محمد مبارك لها بالقول انها « تدور حول واحدة من أبرز اشكاليات الثورة
العربية المعاصرة ، أعني اشكالية العلاقة بين المناضل الثورى والجمهور
ووضع كل منهما من الآخر في العملية الثورية » (٣٤) .

ولانجد في التحليل أية وقفة عند تجنيسها . فهي من مطولات
الشاعر ، ولكن الناقد لا يعطى مسوغا لبعدها مطولة ، ولا يبين لقارئه
ما انطوت عليه من مزايا ، أو خصائص تميزها من القصيدة المألوفة .

أما مرجع القصيدة (قصة الشاعر ووضح اليمن مع أم البنين)
فيسردها الناقد ويعلق عليها ويفسر رموزها . فوضح اليمن هو المناضل
الثورى ، أو المنقذ الذى تتخلى عنه أم البنين : رمز الجمهور الذى يخذل
منقذه (٣٥) ! ويناقش المحلل وضع الطبقات في المجتمع وطبائعها
ومصالحها فيستغرق ذلك مساحة التحليل .

وتغيب الوقفات المهمة التى اكتفى المحلل بالإشارة اليها ، ومن بينها
استعمال الشاعر صيغ المضارعة فى أربعين موضعا للمفعول فى أربعة وسبعين
سطرا وسواها من الملاحظ اللسانية التى اشتق منها المحلل اخراج الشاعر
الحكاية من أبعادها الزمنية « ليجعل منها حكاية كل عصر » (٣٦) . وهذا
تخصيل حاصل لاستعمال الشاعر - أى شاعر - للمقناع ، وهو ما لم يتوقف
عنده المحلل .

وأشار المحلل الى تسمينات من سُبُكسبير وألف ليلة وليلة . لكنه انصرف عن كيفية تداخلها نصيا في قصيدة البياتي ، للشرح موقفه من المرأة . وهذه عودة مضمونية للدلالة الاجتماعية للشعر ، وإهمال بنائه الفني والأسلوبى .

لقد كان الوصول الى النصوص المحللة بطريق الجزء ، أو العامل المعزول من بين عواملها المتعددة ، سببا فى بناء تحليلات انشائية أو روى فكرية ، يتضاءل ، بسبب طغيانها على التحليل ، الملمح الفني الخاص الذى نرى أن مهمة المحلل تنصب على استجلائه .

ويشترك النقد النفسى فى سمة الجزئية باغفال المكونات المتعددة للتجربة ، وحصر جهدا المحلل فى كشف الدوافع النفسية ومظاهرها فى النص . وبهذا المعنى يكون النقد النفسى قد ظهرت قبل رسوخ مدارس التحليل النفسى الحديث . ويرد الباحثون بداية الاهتمام بالعوامل النفسية فى الابداع الادبى والفنى الى أرسطو طاليس وتأملاته فى النفس البشرية ومبدأ (التطهير) الذى يسند الى الشعر مهمة استشارة « عاطفتى الشفقة والخوف على نحو رمزى ، يمكن ضبطه ، ثم يظهرهما » (٣٧) . فكان أرسطو « المصدر الأول لعلم النفس والنقد النفسى للأدب » (٣٨) . فالنفس تعبر بالأدب عن كوامنها ومشاعرها ، والأدب يحتوى هذا التعبير ويمنحه أشكالا تساعد على الايضاح والاختفاء معا ، بسبب طبيعته الرمزية ، واقتصاده التعبيري وخاصة الكشف فى صياغاته . ويقوم المنهج النفسى بالكشف (٣٩) أو ازالة النقاب عن خفايا اللا شعور . فالفن ينبع من الباطن (٤٠) . وذلك يرتب على الناقد عامة ، والمحلل النصى خاصة ، مهمة عسيرة لا تقل شأنًا عن مهمة المعالج النفسى لمريضه . فعلينا أن نبحث « تحت المعنى المقروء للآثر عن معنى لاشعورى . . وتكتشفه . . ونتمنى لاشعور المؤلف » (٤١) .

وقد كانت البداية الحقيقية لاهتمام علم النفس بالأدب والفن مع ظهور كتاب فرويد (تفسير الأحلام) الذى كتبه عام ١٨٩٩ (٤٢) . فقد تلتها عناية واضحة بصلة علم النفس بالأدب ، وأثر فى الأدباء أنفسهم ؛ فبحثوا فى علم النفس عما يفسر تجاربهم ويوضحها .

لقد عبد فرويد الابداع الفنى والأدبى ضربا من التعبير عن المكبوت فى أعماق النفس مثل الأحلام والجنون تماما . ويمتد هذا الكبت من الطفولة ، فيفرغ الفنان شحنته بالتسامى واستبدال الهدف القريب بهدف ذى قيمة اجتماعية كالكتابة (٤٣) . ويغسّدو الأدباء والفنانون مرضى ، يخفون عقدهم فى ابداعهم . وتكون مهمة الناقد - ومهمة المحلل

النفسي - البحث عن التحولات التي أجراها المبدع لموازنة المكبوت والمكتوب .

وقد عدل اتباع فرويد من تطرفه بإزاء تفسير الأعمال الابداعية . فرد يونغ اللاشعور الى نوعين : شخصي ، وجمعي موروث تنبع منه الأعمال الابداعية (٤٤) وركز يونغ نشاطه التحليلي في النسوع الأخير الذي لم يعرفه فرويد . فدراسه الأدب - على رأى يونغ - تأخذ أهميتها ضمن « مظاهر الوعي الجماعي » وتمثل تعويضا عن السلوك الواعي » (٤٥) . وتتطور دراسة الأدب بمنظور علم النفس ، فتظهر اتجاهات نفسية بنيوية تستفيد من المبادئ اللغوية لدى سوسير . ويتزعم هذه الاتجاهات جاك لاكان الذي أخذ على النفسين التقليديين تجاهلهم وظائف اللغة والكلام في التحليل النفسي ، واقترح دراسة (سلاسل الدوال) في النصوص للدلالة على أشياء تختلف عما تنطقه اللغة (٤٦) .

وقد تأثر النقاد العرب بالمنهج النفسي في نقد الأدب في زمن مبكر قياسا على المناهج الأخرى (٤٧) . وكان تأثيرهم متنوعا يبدأ بفرويد ويونغ وينتهي بجيلفورد وسواه من النفسيين . لكن مقترحات جيلفورد ذات أثر واضح في خطوات التحليل النصي للشعر والنثر . وتتميز بالاصالة أى الميل الى التجديد ، والطلاقة أو درجة السرعة في استدعاء الشخص أكبر عدد ممكن من الألفاظ ، أو الأفكار أو الأخيلة ، والمرونة أى القدرة على تغيير النظر الى المشكلات (٤٨) .

الا أن المنهج النفسي لقي انتقادا كبيرا بسبب جزئية تفسيره للعمل الأدبي أولا ، وإهماله المظاهر الفنية ومستويات النص البنائية ثانيا . وينطلق الاعتراض المهم على المنهج النفسي من الايمان بأن ما يكتب ضمن هذا المنهج لا يتوفر على مبادئ علم النفس الشاملة . فلا يعتد بهذه الدراسات والتحليلات في فهم نفسية المبدع ، ولا يعطى النقاد النفسيون ما يسوغ إدراج تحليلاتهم في حقل الأدب (٤٩) . فينتج من جهدهم شيء لاهو نقد ولا علم نفس ، لأن الناقد البارع في معرفة أصول الأدب وعلم النفس نادر الوجود (٥٠) .

وتعاني تحليلات النقاد النفسيين المغالاة ، والتطرف في تفسير دلالات النص تفسيراً مرضياً . وتكاد تقصر التفسير النفسي للأدب . على اتجاه واحد تمثله مدرسة التحليل النفسي (فرويد خاصة) . فلا يرى المحلل الفرويدى فى قصيدة (أفيقي) لميخائيل نعيمة من زاوية التحليل النفسي الا آثار « الاتجاه الشبقي نحو الأم » (٥١) . لأن الشاعر يذكر ثديي

حبيبته وعودته إلى الظلام خلسه ساعة فطامه . والحالة هنا تُفسر بالتسامي . ودليل المحلل هو اختيار الشاعر تشبيهات مرتبطة بأفعال الأم نحو وليدها .

أما ريكمان إبراهيم الذي يرى « أن علم النفس شريك أساس في العمل النقدي » (٥٢) فيجد في قصيدة السياب (حفار القبور) « صورة فلقة أحدثها الضمجر من مهمة عامل بشرى اختصار مهنة صناعة القبر : الدالة المكانية المرعبة لدى السياب » (٥٣) . مغفلا السياق الانساني (الدعوة للسلام والمساواة) الذي ولد القصيدة .

ويستعين مصطفى سوييف بإجابات بعض الشعراء عن (استبيان) وضعه لتتبع خطوات كتابة القصيدة ، فيدرس ثلاث مسودات لقصائد الشعراء . ومن بينها قصيدة (أرايت ها انذا .) لعبد الرحمن الشوقاوي . فيتأمل الترجيع ، أو التكرار ، ويفسره بأنه يعيد التوازن إلى الشاعر ليواصل الفعل ، فينشأ عن ذلك اندفاع وحركة . فتغدو القصيدة مجموعة من القمم والمنخفضات المرتبطة بدرجة الوضوح ، أو الغموض في النص وعلاقة الأنا بالمحيط والتوترات المصاحبة للكتابة (٥٤) . وفي تحليل مسودة قصيدة أخرى للشاعر هي (ناديت لو سمع التراب ندائي) يرى الناقد أن الشاعر « كان يعاني من ضغط شديد في نفسه » (٥٥) ، ودليله على هذا الاستنتاج أن الشاعر كتب جزءا من قصيدته على غلاف رسالة .

ويعين الناقد عددا من الوثبات التي تتصل بحالته النفسية ، وتنعكس في نظام القصيدة ، وترتيب أبياتها ، والكتابة بنوعين من الأقلام إلى جانب الشطب والتعديل .

ويسمى عز الدين اسماعيل وثبات النص ، أو فراغاته « توقيعات نفسية » . هي مشاهد منفصل بعضها عن بعض » (٥٦) . وفي تحليل قصيدة عبده باوي (ثنائية ريفية) يعرض الحوار بين الزوج وزوجه تعبيرا عن الفرح بموسم الحصاد ، ورؤية الفلاح جنى زرع وثماره اليانعة . لكن قول الرجل لزوجه :

الحب فيما طرزت كفاي في الحقل الكبير

قد كان أمس حكاية تروى وأشواقا تدور

واليوم صار حديقة تلقى الغدير وتستدير

حبي له جذر ، له ساق ، له ثمر منير .

يوحى للناقد بالتجربة الجنسية بين الرجل والمرأة ، وما يلابسها في الوسط الريفي من أخلاق وتقاليد تأخذ أبعادا رمزية في النص (٥٧) .

فَقَوْلُ الْمَرْأَةِ فِي مَكَانٍ آخَرَ مِنَ الْقَصِيدَةِ (قَدْ وَافَى الْحَصَادُ) يَعْنِي أَنَّهَا حَامِلٌ عَلَى وَشِكِّ الْوَضْعِ • وَوِلَادَةُ الطِّفْلِ سَتُعَيِّدُ إِلَيْهِمَا فُرْصَةَ الْإِتِّصَالِ الْجَنْسِيِّ بَعْدَ انْفِطَاعِ بِسَبَبِ الْحَمْلِ ، بِدَلِيلِ قَوْلِ الرَّجُلِ :

أَنَا لَا أَرَاكَ فَيُجِئُنَا سَدٌّ مِنَ الثَّمَرِ الْمُنِيرِ

وعبارة مثل (الحقل المعري) أو (البذور) إشارات إلى عمليات جنسية منها عضو المرأة وما يستقر فيها نتيجة الاتصال بالزوج من نطفة (٥٨) • وواضح هنا تعسف المحلل ، وتطرفه في رد المشاعر كلها إلى الدوافع الجنسية حتى لو تكلف في تفسيرها ، فالمعروف أن الحمل لا يمنع الاتصال الجنسي بالمرأة •

ويبحث عز الدين اسماعيل في الصور ودلالاتها ، لكنه ينتجه إلى مضامينها ليفسرها حسب ما يفترض أنه مختلف وراء صورتها الخارجية • ولم يعن في تحليله بأي مستوى فني ما عدا الصورة التي لا تخضع في تحليله لجماليات البلاغة وشعرية النص ، بل على وفق مقتضيات اللا شعور (٥٩) • وقدم لنا عز الدين اسماعيل خليطا من علم النفس والأدب يصعب تصنيفه ضمن أي منهما (٦٠) • ويتضح لنا تطرف الناقد في تحميل المفوضات النصية أبعادا نفسية خاصة تنحصر في الدافع الجنسي المكبوت أو المغيب ، تأثرا بمدرسة التحليل النفسي (الفرويدية) • لكن ناقدنا نفسيا آخر يوسع الدلالات النفسية مستعيرا خطوات المثال العقلي لجيلفورد ، ويطبقها على قصيدة (شبنق زهران) لصالح عبد الصبور (٦١) ، معرفا القارئ بالمحك الذي قرأ به القصيدة وهو « الأساس النفسي الفعال » (٦٢) لتفسير السلوك الابداعي ، لأنه وعاء يستوعب حركة المبدع المستندة إلى أبعاد أربعة : معرفية ، ووجدانية وجمالية ، واجتماعية ، موضعا أسباب اختيار نص عبد الصبور • فهو نص درامي ذو حجم مناسب للتحليل •

أما أسلوبه في التحليل فيعتمد متابعة حركات القصيدة ووحداتها ، ودراسة صورتها الشعرية ، واحصاء عدد أبياتها ، وعدد النقلات والتنوينات ، والكشف عن الدوافع الشخصية المتحكممة في حركة القصيدة ومتابعة فكرتها رأسيا ، وكشف بعض أبعاد النص الجمالية (٦٣) • وقد أفاد احصاء سطور القصيدة ، والتنويع في الصور والتراكيب الشكلية ، والسياقات الاجتماعية ومواصلة الخيال ، في تعرف وحدات النص وتقسيمها على ثلاثة أجزاء ، بحسب ما يجمع مقاطعها الثمانية من دلالات •

فالأجزاء الأولى تمهيد يتضمن الانفعال الذى يشكل الحدث ويمتد الى الأجزاء الباقية . وفى الجزء الثانى (كان زهران غلاما ٠٠) نتعرف الانسان والزمان والمكان والخصائص النفسية والصفات والرموز . وفى الجزء الثالث يكبر زهران فيرى النار التى تحرق حقلا ٠٠ وتصرع طفلا (٦٤) ، فتتصاعد حركة النص النفسية بمواصلة الاتجاه وتعميق الخيال الصورى . ويتأمل الناقد ما سماه « البطانات الوجدانية » (٦٥) . للقصيد ، أو العواطف التى يكنها الشاعر لزهران . وتؤدى هذه العواطف مهمة بنائية داخل النص الى جانب اغراء مشاعر القراء للتعاطف مع قضية زهران التى شئق من أجلها . وبالرغم من احاطة المحلل بحركات النص وعناصره البنائية ، لم نجد تحليلا فنيا أو نقديا ، بل تسويغ علمى (موضوعى) لدراسة التوترات والمشاعر فى نص صلاح عبد الصبور ، وتطبيق مفاهيم الأساس النفسى الفعال ، وخطوات جيلفورد المعسروفة لاستكشاف الأبعاد النفسية التى تشكل ملامح النص ، حسب وجهة نظر النقاد النفسانيين الذين لم يفلحوا فى استنباط مقاييس نقدية من النصوص ؛ بل جربوا مقاييس علماء النفس فى تفسير حالة شعرية خاصة ، لا يحيط بها الا التحليل النقدى الأدبى .

ونجد فى النقد الرمضى الاسطورى مواقف نظرية قريبة من أفكار المنهج النفسى .

فالاهتمام بالأسطورة ورموزها وتجلياتها فى النصوص وأحوال استعمالها ، وما يجرى عليها من تعديل صياغى ، وصلتها بالطقوس والشعائر الجماعية الموروثة ودلالاتها على الحاضر ، هو اهتمام مضمونى فى المقام الأول ، ولا يرتب أية معايينة فنية أو بنائية ، الى جانب أن النقد الأسطورى لا يصلح الا لقراءة القصائد التى تدخل الأسطورة عنصرا فى بنائها . وذلك يعنى أن عددا ليس قليلا من القصائد ، لا يمكن لناقد الأساطير أن يحللها بمنهجية أسطورية ، لأنها تخلو من الأسطورة أو أى من رموزها . ويسجل على هذا المنهج عناية محلليه بنصوص مكررة تتوفر على حس أسطورى ، أو تعتمد الأسطورة أساسا فى بنائها . من بينها (أنشودة المطر) للسيباب ، و (لعازر عام ١٩٦٢) لخليل حاوى ، و (الرأس والنهر) لأدونيس ، و (قصائد حب الى عشتار) للبياتى ، وينحصر اهتمامهم بهؤلاء الشعراء الذين تتكرر قصائدهم فى التحليلات الأسطورية . وتتكرر المراجع التى يستقون منها نظريتهم فى الشعر . فنجد كتاب (الغصن الذهبى) لجيمس فريزر يتصدر قائمة المراجع ، لأن فريزر تنبه - مطلع القرن قبل نضج المنهج الاسطورى - على تواتر

الأساطير والطقوس فى ثقافات انسانية متباعدة (٦٦) . ثم كان تأكيد كارل يونغ وجود اللاوعى الجمعى المحتفظ وراثيا بالأنمساط العليا أو الصور البدائية التى تظهر مجددا فى أحلام الأفراد وابداعهم .

ولهذه الأساطير البدائية تمثلات متغيرة التفاصيل ، لكنها مستقرة فى العقل البشرى . ويشبه يونغ وجودها التاريخى لدى الأفراد بأعضاء الجسد البشرى (٧٦) التى يكمن وراء كل منها تاريخ ارتقائى طويل . ولهذه الأساطير الأولية تنويعات ومظاهر رمزية : طبيعية مستمدة من المحتويات اللاواعية للنفس ، وثقافية تستخدم للتعبير عن حقائق سرمدية مرت بتحويلات وتطورات حتى أصبحت صوراً جمعية تتداولها المجتمعات المتحضرة (٦٨) .

وفى مقدمة هذه الرموز الأسطورية ، رموز الموت والميلاد والانبعاث . وهى أكثر الأساطير هيمنة فى العقل البشرى . لأن سؤال الوجود والفناء يظل مؤرقا للنفس البشرية على مر العصور ، نجده فى ملحمة جلجامش مثلما نجده فى أحدث الأعمال الابداعية فى عصرنا .

وأضاف كتاب نور ثروب فرأى (تشريح النقد) الصادر عام ١٩٥٧ رصييدا نظريا مهما الى النقد الأسطورى . اذ عد ، الأجناس الرئيسة الأربعة للأدب وهى : الكوميديا ، والرومانس ، والمأساة ، والهجاء ، ازاحات من أشكال أسطورية مرتبطة على التساوى بالرعب والصيف والخريف والشتاء (٦٩) . ويرى فرأى أن الناقد الأسطورى أو (الأنموذجى) : أى الذى يستعين بالأمثلة الأسطورية العليا فى القراءة ، يدرس القصيدة جزءا من الشعر ، ويدرس الشعر جزءا من المحاكاة الانسانية الشاملة للطبيعة بوصفها عملية دوارة . وتتضمن القصيدة تواتر ورغبة يتداخلان فى كل من الطقس والحلم ، فالأول فعل توصيلى رمزى يحاكى الأفعال الانسانية الكلية ، أما الحلم فهو الصراع بين الرغبة والواقع (٧٠) .

ولا يستطيع الناقد أن يمارس تحليله للنصوص الا بعد التزود بمعدة ثقافية كافية فى مجال التراث الأسطورى الانسانى . ولا يكتفى بالنص الأدبى أساسا لدراسته ؛ وانما يستعين ببعض العلوم التى سماها فرأى جيران الأدب الدين « على الناقد أن يقيم الصلات معهم بشكل يحفظ له استقلاله » (٧١) .

وتضيف البنيوية بدراسات شتراوس حول الأسطورة ، رصييدا معرفيا آخر للنقد الأسطورى القائم على دراسة بناء الأسطورة داخليا ، لاكتشاف النظام الذى يحكمها (٧٢) ، بالرغم من اضطرابها الظاهرى وفقدانها للمنطق أحيانا . وفى سبيل ذلك يفترض شتراوس وجود علاقة

بين الأسطورة والموسيقى فكلتاها تدرك مقطعا بعد آخر ، وليس سطرًا فسطرًا ، بهيئة كلية (٧٣) .

أما الأسطورة ذاتها فهي « اتحاد الطقس والحلم في شكل من أشكال التوصيل اللفظي » (٧٤) . والرمزية الأسطورية تعني « اتخاذ الأسطورة قالبًا رمزيًا يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية » (٧٥) .

ويذهب رولان بارت بالأسطورة مذهبًا سيميائيًا فيرى أنها « نسق من أنساق التواصل » . وصيغة دلالية وشكل » (٧٦) . وتجدد الأسطورة في الشعر ضالتها التي تحيا من خلالها مجددًا ، حتى يصبح الشعر « فريسة مثالية للأسطورة » (٧٧) لسببين متناقضين ، أولهما : ما في الشعر من اضطراب ظاهري (٧٨) في تكوين العلامات بنظام احتمالي صرف ، وثانيهما : المظهر الاجتماعي الذي يهتم به الشعر ، وترتكز إليه الجماعة الانسانية (٧٩) .

تري ريتا عوض في تحليل (أنشودة المطر) أن السياب يجسّد أسطوريا متال الموت والانبعث الهاجع في لا وعي كل انسان ، فجعل الأسطورة عنصرا بنائيا . ولم يكتف بذكر أسماء الشخصيات الأسطورية مثلما فعل في معظم شعره (٨٠) . وتفسر الناقدة مطلع الأنشودة فهي « الأرض بشكل عام وأرض العراق بشكل خاص » (٨١) . ودليلها على ذلك : المشبه به (غابتا نخيل) لأن النخيل هو الشجر الغالب في العراق . أما (ساعة السحر) فهي ساعة الغروب التي ترمز الى الموت ، لأن الشمس مبدأ الحياة . وقد أخطأت الناقدة في هذا التفسير ، لأنها ظنت السحر غروباً (٨٢) . لكن الدلالة العامة للظلام حاصلة في المطلع . فالسياب يشبه عيني الخطابية بغابتى نخيل وقت العتمة . ولكن الاستنتاج الرمزي الذي توصلت اليه الناقدة لن يستقيم اذا طبقناه على البيت الثالث وما يليه . فاذا كان الظلام المقصود موتاً ، فكيف يصف العينين من بعد بالكروم المورقة والأضواء الراقصة ؟

لقد اختلطت في التحليل خطوات الموت والميلاد . فانبعث الكرمة فيما ترى الناقدة هو « انبعث المسيح الذي كانت الكرمة رمزاً له . وبعث لكل موات » (٨٣) . وكان حرياً بها أن تعدّه طقساً افتتاحياً يتغنى بجمال مبهم .

وثمة خلل آخر في تفسيرات الناقدة يتلخص في محاولة اسباغ مدلولات جاهزة على مفردات القصيدة الرمزية . فعشثروت هي البحر ، والبحر رمز الأم واللا وعي ، والكرمة رمز المسيح ، والمطر رمز

التضحية والفداء ، ورمز الطبقات الفقيرة ، والماء يصبح رمزا للموت (٨٤) .
والى جانب ما فى هذه المعادلات الدلالية من مجال اجتهد واختلاف ،
احتكاما الى مهمتها فى النص نفسه ، نجد فيها تفسيراً جاهزاً يلزم كل
قارئ بتداولها وكأنها مترادفات لغوية لاصيغ تعبيرية ضمن المجاز الذى
تنطوى عليه النصوص الشعرية .

وهكذا أصبح المقطع الاستهلالى صورة للطفولة والبراءة الأولى .
يقف أمامها الشاعر طفلاً نشوان فيسقط المطر ، ليخصب التربة . وليس
المطر ، « الا تموز آله الخصب ابن الأم المطر » ، وليس المطر
« الاتموز اله الخصب ابن الأم وجبيها » (٨٥) . ويتحد الشاعر بهذا
الرمز اتحاد الخاص بالعام ، لكن المطر عقيم :

مطر

مطر

مطر

وفى العراق جوع

فيستجبه الشاعر الى الخليج منادياً فلا يسمع الا الصدى . لكن الشاعر
المؤمن بالانبعاث لا يستسلم ، فتغدو دماء العبيد ودموعهم حياة جديدة
« لأن تموز لا يهب الحياة الا بموته » (٨٦) .

وتجد الناقدة فى تكرار كلمة (مطر) جزءاً من شعائر الاستسقاء
وطقوسه . فالقصيدة « تعتمد فى أساس تركيبها النماذج الأصلية
والطقوس » (٨٧) . ويصبح الشعر إعادة لحلم يضطر فى اللاوعى
الانسانى .

وليست بنا حاجة الى جهد كى نشير الى تأثير الناقدة بالنقد الأسطورى
ومصطلحاته التى عرفناها من خلال أعمال يونغ وفراى وفريزر . لكن
البناء الشعري الأسطورى مغفل تماماً ، حتى فى تطابقه مع الشعائر
والطقوس ، مثل التكرار الإيقاعى (مطر . مطر) وعودة الصدى ، ثم
سقوط المطر آخر النص بعد فاصلة من الصمت والانقطاع يمثله البياض
المتروك قبل سطر النهاية :

ويهطل المطر

ان الناقدة تستفيد من الأطر العامة للنقد الأسطورى بلا تطوير
أو تغيير ، وتنتقل بين تياراته المختلفة ، لأن النتائج التى وصل اليها
منظرو الأساطير تغرى كلها بالاحتذاء والتطبيق . وليس فيها خطة عمل

مفصلة فجاء تحليلها قريبا من تحليل محيي الدين محمد لقصيدة أسطورية أخرى للسياب ، كتبه قبل ريتا عوض بعدة أعوام .

ففى تحليله قصيدة (مدينة بلا مطر) يوجه الناقد قارئه الى الأسطورة القديمة . فيسمى تحليله (رموز ترنيمة قديمة) (٨٨) ، يتحدث فى قسمة الأول عن الشعر التلقائى عامة ، واعتماده « الأحلام والرؤى والحكايات والأوهام والأساطير والتقاليد البدائية » (٨٩) . وهو - خلاف الشعر العقلى والذهنى - متعم بالرموز والصور التى تتحرك عندما يتجه الشاعر الى باطنه ويستخرج مكنوناته .

وفى القسم الثانى يتحدث عن الأسطورة الخاصة بالقصيدة ، فيسرد للقارئ قصة موت تيموز وانبعثاته فى أرض بابل ، وطقوس الاحتفال بتيموز ، والنسوة الباقيات بحثا عن الربيع الغائب . ويحلل رموز الترنيمة فى القسم الثالث فيرتبها فى ثلاثة أجزاء : وصف لعطش مدينة ، احتفال مقدس وراثى لأستجلاب المطر ، الرى أو استجابة الآلهة (٩٠) . ويفصل هذه الصورة أو الأجزاء ، معيدا مفرداتها الى المراجع الأسطورية التى استقاها من (الغصن الذهبى) لفريزر ، جاشدا فى عرض المطابقة بين الأسطورة والقصيدة للوقوف على ما سماه « الشكل الميتافيزيقى لها » (٩١) .

ولابد أن لحضور الأسطورة فى قصيدة معاصرة مغزى واقعى ، أو موقفا فكريا . لذا يخصص المحلل لمغزى الأسطورة القسم الرابع من تحليله . فيربط الأسطورة بواقع العراق ابان كتابة السياب قصيدته . فجاءت الصورة الاولى مثالا للعراق الجائع . والصورة الثانية ابانة عن الفعل المقاوم للشعب ، وان جاءت فى صورة استرحام أو دعاء . والصورة الثالثة التى يختم بها الشاعر قصيدته هى مقدم الثورة وهزيمة الطبقة الحاكمة (٩٢) .

يقيم الناقد فى نهاية تحليله قصيدة السياب أو ترنيمته . فيطلق أحكاما جمالية عامة من بينها قوله : « لم نقرأ فى شعرنا الحديث عملا موحيا وفنيا بهذه الدرجة من الاتساع والعمق والجمال » (٩٣) . ويثنى على احياء السياب طقوس الأسطورة القديمة ، واعطائها دلالات جديدة تمس واقعه ، مما لم يستطع الشاعر أليوت أن يحققه فى (الأرض الخراب) التى حملت أساطيره دلالاتها القديمة ، وكأنها تدعو الى العودة الى الوراء . ولعل التحليلين الآنفين يشتركان فى التقييد الضيق بالمضمون الأسطورى للنص . فيما حاول محمد لطفى اليوسفى أن يوسع المنظور الأسطورى ، ويخرج به من حدود المضمون الى البناء . فحلل (أنشودة

المطر (٩٤) مستكشفاً إيقاعها الخاص ، وصورها ووسائل البلاغة الأخرى ، وأزمنتها ، وتوجهها الدرامي ، الى جانب نظام الحركات الثلاثي الذي يشتمل على دورة الرمز المتناغمة من العلاقة بين الشاعر والرمز ، وهي الحركة الأولى المتسمة بالهدوء والبناء الأسمى (عيناك غابتا ٠٠ أو شرفتان راح ٠٠) ، الى الحركة الثانية أو لحظة البدء الفعلية (تورق الكروم ٠٠ وترقص الأضواء ٠٠) وانتهاء بالحركة الثالثة التي يأخذ فيها الرمز عدة وجوه هي : عشتار ، الأم ، الوطن ، المطر ٠ وترتبط هذه الحركات الداخلية ، أو التمججات بشبكة من العلاقات التي تحيل الى واقع الشاعر (العراق - العقم - الثورة ٠٠) .

ويشمل التضاد ألفاظ النص وصوره ؛ ليتكون النمى الدرامي ويستوعب النص حركة الصراع ببعديها الاجتماعي والوجودي (٩٥) . وهو صراع بين الذاتي والموضوعي ، وجدل بين الذاكرة والرؤيا ، أو الماضي والحاضر .

أما أزمنة النص ، فتتراوح بين زمن أسطوري ملحمي يتسم بالثبات ، وزمن محدد مألوف يضم طفولة الشاعر وتشرده خارج العراق .

ويرى المحلل أن الأنشودة أسست بمؤهلاتها الذاتية « إيقاعا خاصا ينبع من دواخلها » (٩٦) . وقوامه الحركات التي تشد الرمز العشتاري بالشخصيات الأخرى . فتخلص بحر الرجز الذي نظمت عليه الأنشودة من رتابته . وتحقق الإيقاع الداخلي من خلال التكرار ، وبعض المحسنات البديعية . وأحسب أن الناقد يريد الإشادة بما فعل السياب على المستوى الإيقاعي ، حين استطاع بتفعيله الرجز المهمة والمحدودة ، والخارجة من دائرة الشعر عند العرب ، أن يخلق إيقاعا خاصا عماده الجملة الشعرية المدورة آنا ، والمجزأة الى مفردات قليلة أو مفردة واحدة مكررة أحيانا .

ولكن الناقد نفسه يعود بعد أعوام الى شعر السياب ليجد في استعماله الأسطورة تخليبا لعناصرها ، يؤدي الى ما سماه « تلاشي الشعر في الأسطورة » (٩٧) . فالنص يقتفي أثر الأسطورة ويعيد إنتاجها . ويمثل لهذا التناوب بين الشعر والأسطورة بقصيدة السياب (رؤيا في عام ١٩٥٦) التي تنعقد فيها علاقة تجاور بين الشعر والأسطورة ، يستقل كل منهما عن الآخر . ولا ينفص الانتقال الدوري من أحدهما الى الآخر في خالق إيقاع خاص . فالأسطورة « ناشزة مسقط في النص استقاملا ، مخلوعة من منابتها خلعا » (٩٨) .

ويشير الناقد هنا الى محذور تقع فيه القصائد المعتمدة في بنائها على الأسطورة ، إذ تكتفي أحيانا بسرد الأسطورة ، فتحل عناصرها مساحة

القصيدة ، ولا يلقي عليها الشاعر رؤية معاصرة • أو أنه يربطها بالواقع المعاصر بروابط تشبيهية - مثل الذى حصل (فى رؤيا عام ١٩٥٦) - وان كان الناقد قد تشدد فى احصاء عيوب القصيدة التى شخصها فى الغاء الأسطورة الدفق الدلالى الشعري (٩٩) ، والالتجاء الى الاستعارات الجاهزة ، والاحتفاء بالطابع الابتهالى والاستجارة بالثقافية (١٠٠) • وهى أحكام تقبل المجادلة والاختلاف ، وليس للمحلل من بينات نصية قاطعة على صحتها •

ولكى يوسع النقد الأسطوري مفهوم الأسطورة ومهمتها فى النص الشعري ، يلجأ الى معاينة (الأسطوري) أو معين الأسطورة وموادها الأولى ، لا الأسطورة المورثة حرفيا • وبهذا المقياس يقرأ هشام الريفى قصيدة (صلوات فى هيكل الحب) لابی القاسم الشابى ، فيتبنى تعريف مرسيا الباد للأسطورة بأنها « نخص حكاية مقدسة وتذكر حدثا وقع فى الزمن الاول ، زمن البدايات الخرافى » (١٠١) ، مضيفا اليها انتشارا المقدس والأنماط العليا والرموز والوحدات الأسطورية الدنيا مثل أسماء الأعلام والأمكنة (١٠٢) • وقد اجتمعت هذه الانساق فى قصيدة الشابى (صلوات •) التى تجسد أسطورة (العود الأبدى) وهى « أسطورة جامعة • وشكل مجرد أنجز فى أساطير تنتسب الى ثقافات مختلفة كأسطورة تموز البابلية وأدونيس الفينيقية ، وايزيس وأوزيريس المصرية • » (١٠٣) • ويسود النظام الدائرى فى النص ولاسيما مطلع الذى يبدأ بالطفولة وينتهى بابتسام الوليد :

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصباح الجديد

كالسما الضحوك كالليلة القمر كالأورد كابتسام الوليد

ويمضى الناقد مستقصيا ألفاظ البداية كالفجر والجديد والوليد والخلود ، ليقرر أن وجودها دل على العود الأبدى ليعوض غياب الأسطورة الشاملة فى مستوى سياق القصيدة • وقد تصرف الشابى برمز (فينوس) وحوره • ومثله رمز (أورفيوس) أو (اله الغناء ورب القصيد) وولد صورا تشير الى بدايات الزمن الأسطوري كالسما الضحوك والليلة القمر ، وهى مما ترسب فى اللاوعى الجمعى والأسطوري المتخفى فى قرار الشاعر وأخيلته وصوره (١٠٤) • ولعل الناقد ينتحل للشاعر عذرا يسوغ به نقص ثقافته الأسطورية • فما ضمن الشابى قصيدته من اشارات الى شخصيات أسطورية ليس الا ذكرا مجملا يتوقف عند معناها الكلى ، وسرعان ما يدعها الى سواها • أما المضمون الأسطوري الذى اشتقه المحلل ويسماه أسطورة العود الأبدى ، فيمكن للحلل آخر أن يجد فيه علينا الى مثال المرأة التى يتمناها الشاعر عذبة بريئة جميلة • وليس

الأسطوري المتسع من الأسطورة الا اقحاما . فهذا الوعي بالزمن الأسطوري الأول ما هو الا وعى الناقد لا الشاعر . وتلك إحدى أسقاطات المنهج الأسطوري على النصوص المحللة (١٠٥) .

أما اذا حاول الشاعر تقديم تعريف برموز قصيدته وأساطيره ، فان عمله لا يرضى نقاده . لا لأنه يقحم قراءته الخاصة ، ويقطع على قارئه متعة التأويل ؛ بل لان النقاد الأسطوريين خاصة ، يريدون أن يردوا الكسر الأسطوري الى المراجع التي يرغبون في مشاكلتها والنص لها . فهم يسمون غالبا إحدى الرنائز الأسطورية مولدا ، أو بداية تنبت عنها أجواء النص الأسطورية . لقد أزعج تقديم خليل حاوي قصيدته (جنية الشاطئ) الذي فسر فيه رموز القصيدة ، عددا من النقاد لأنه ليست به حاجة الى ذلك فهو رمز مشترك منبثق « من ضمير الأمة ومن تراثها » . مزروع في وعيها ولا وعيها » (١٠٦) . ولكن ذلك لا يمنع وصف القصيدة بالعمق سواء أكان ذلك في انتقاء الرمز الأسطوري ، أم في الفعل الشعري من خلاله . لأن القصيدة - في رأى محلليها - جاءت متناسبة مع تجربة حاوي عند كتابتها . وهذا اقحام آخر لا يتردد النقاد الأسطوريون في أن يسلكوه ليعرضوا ما يعرفون واقعيًا عن صاحب النص . وهذا تناقض بين رفضهم التمهيد ، أو التقديم لشرح الرموز والأساطير ، لأن النص كفيل في سياقه بإبراز تلك الرموز ، وبين استعانتهم بمعلومات خارجية ، نرى أن النص يتسع لاستيعابها شعريا ، ان كان له أثر فاعل عند الكتابة .

لقد كانت المعلومات السيرية ، والتاريخية تحف بالتحليل الأسطوري، فتزبد هيمنة المضمون ، واقضاء البناء الفني من اهتمام النقاد الأسطوريين .

واذا كانت الأسطورة « تعتمد الرمز وتنطلق منه وتثرى أبعاده » (١٠٧) توجب البحث عن المرمز النصي ، لا المرموز اليه الخارجي حتى ان كان الشاعر نفسه ، بعد أن جعله المحلل يطابق إحدى شخصيات قصيدته (١٠٨) . وهذا الاكتشاف الذي يعده النقاد الأسطوريون ذروة في الأداء الشعري يصفونه بأنه : « التحام بين الرمز والرموز اليه » (١٠٩) . وهذا ما حصل لأمل دنقل في قصيدة (الخيول) . فالناقد أحمد درويش يرى أن الخيل رمز مكثف ومعبر عن هدف حقيقي للنص هو الناس ، تناور القصيدة كي يتم الالتحام بينهما . والخيول رمز طاغ يهيمن على المحلل ، حتى يفسر نظم القصيدة على بحر المتدارك بأنه أثر لايقاع الخيل وخببها (١١٠) . ويفسر معنى سبب خفيف بعد ألف المد بأنه « يعادل في المرثيات صورة الربوة العالية يقفز من فوقها الفرس لكنه ينزل ثابت القدم ، يتحكم فيه لجام الفارس » (١١١) . والجال أن المتدارك جاء في قصيدة أمل دنقل كلها على تفعيلية صحيحة (فاعلن) ولا يمكن أن يكون

إيقاعه سريعا الا اذا أصاب التفعينه خبن فتصبح (فعلن) ، فيعرف البحر عندها بالخبب « لشبهه بخبب الخيل » (١١٢) . ولم يتأمل المحلل دلالة الانكسار العروضي المتكرر فى القصيدة ، وما سبب من تراخ وامتداد فى إيقاعها .

أما التفسير الثانى فليس علميا ، ولا يوحى بالصورة التى تخيلها ، وهو لا يطرد . لأنه اذا صح - افتراضا - فى قول الشاعر :

وحدود الممالك

رسمتها السنايك

فكيف نجره على صورة معاكسة تماما يمثلها قوله :

اركضى كالسلاحف

نحو زوايا المتاحف

فالسلاحف والمتاحف تنتهى بسبب خفيف بعد ألف مد ، وهى تصور خفوتا واستسلاما ، وليس تنفزة فرس مثل الممالك والسنايك .

وقد تنقلب الشائيات لتخدم فكرة الموت وانبعاث . فيرى عبد الرضا على أن قصيدة (النهر والموت) للسياب ، يتضح فيها الصراع بين فكرتى (الموت فى الحياة) و (الحياة فى الموت) عبر مقطعى القصيدة التى انتصرت فيها ارادة الحياة فى الموت . وكان الطفل والانسان البدائي يتقدمان بالنزول الى النهر « رمزا لقوى الطبيعة » (١١٣) . ويستفيد عبد الرضا على من شرح السياب لقصيدته فى الصحافة ، ومن المصادر التى رأى أن السياب تأثر بها . وأهمها قصيدتا اليوت (مقتلة فى الكاتدرائية) و (الأرض الخراب) (١١٤) وان بدت أدلته التناسية ضعيفة . ومنها استشهاده يقول اليوت على لسان (بيكيت) : (دمه أعطى لشراء حياتى) . فانه يحيل الى تموز أو المسيح الفادى وفكرة التضحية من أجل الحياة .

واذا كان الرمز الأسطورى تنوعا فنيا وبنائيا لاستعمال الأسطورة فى الشعر ، فالرؤيا التى تعنى الحلم ، والابتعاد عن الواقع بوقائعه الحرفية ، من أبرز تنويعات الأسطورة . فالرؤيا التمزوية وحدت عدة شعراء أطلق عليهم جبرا ابراهيم جبرا اسم الشعراء التمزويين . فالشاعر الذى ما عاد « صوت العشيرة أو المجموع ، كما هو فى الشعر الكلاسيكى » (١١٥) وجد فى أسطورة تموز تخطيا للخراب الى كوامن البعث (١١٦) ، فأصبحت القصيدة طقسا موسميا وشعيرة مراسيمية

تمارس للتطهير والتضحية (١١٧) . وفكرة الشاعر الراجي ترتفع بالشعر الى مستوى الكشف والتعرف والنبوءة . لكنها رؤيا شعرية تقيم معجزاتها في القصيدة وتتأمل العالم ، وتري ما وراء قشرته من أفكار وهواجس .
واذ تستعين الرؤيا الشعرية بالرمز الأسطوري : تموز القادى وتنويعاته الرمزية الأخرى ، ومنها : المسيح وسيزيف ، لاتنقيد به زمنيا ؛ بل تسحبه الى عصرها وزمنها ومعاناتها .

فى تحليل جبرا ابراهيم جبرا لفصائد من السياب ، يشير الى بعض الأحداث التى رافقت تحوله الى الرموز العراقية القديمة . لكن السياب يبادل الأسطورة فكرة بفكرة ، فيجعل نفسه وقريته ونهرها أجزاء من شخصيات أسطوره ورموزها وأمكناتها . وهذا واضح فى قصيدة (المعبد الغريق) التى كتبها السياب بعد أن آثار خياله خبر غريب عن غرق معبد تاريخى فى الملايو فى بحيرة شينى أثر زلزال عنيف (١١٨) .

ويعود السياب فى القصيدة الى بعض رموزه القديمة مثل عوليس وطروادة وجبل الأولمب الذى تقيم الآلهة خالدة على قمته . ويرى جبرا فى (المعبد الغريق) كشفا عن الغوامض المتداخلة فى رؤيا السياب وتوقا عبر الفواجع التاريخية الى الحب الذى يجد فيه الشاعر خلوده (١١٩) .
ويعد جبرا السياب مثالا لاستيعاب الأسطورة وتمثلها بالرغم مما يؤاخذ عليه من الحاح فى استعمال أساطير معينة ورموز مكررة ، يشرح معانيها فى الهوامش ، فتتحول الى اشارات فاقدة تأثيرها فى القارىء (١٢٠) .

ويفترض محيى الدين صبحى « أن الأدب رؤيا شاملة للحياة » (١٢١) . وأن « الرؤيا هى تعميق لمحة أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة . يفسر الماضى ويشمل المستقبل » (١٢٢) . وعلى أساس هذه الرؤيا يدرس شعر البياتى عبر دواوينه . فيجد أنه تدرج من الرؤية فى دواوينه الأولى ممثلة باتجاه تسجيلى واقعى ، أو ثورى سياسى تصويرى الى الرؤيا الخالصة الصافية المجسدة فى القناع الذى يتحدث من خلاله الشاعر نفسه ولكن ليس بلسانه وصوته مباشرة ، تجنباً للذاتية والتعليمية والغنائية ، بل من خلال شخصيات مهمة (١٢٣) . ويعد الناقد قصيدة البياتى (عين الشمس أو تحولات محيى الدين بن عربى فى ترجمان الأشواق) مثالا لتحديث الرؤيا (١٢٤) . وتدور حول ثلاث شخصيات هى : ابن عربى نفسه ، وعين الشمس ابنة الشيخ أبى شجاع ، وكتاب ترجمان الأشواق .

يتأمل الناقد مطلع القصيدة ، ورمز الغزالة الذى يكشف فيه البياتى ما جاء فى (ترجمان الأشواق) وصفا لعين الشمس وغزلا بها . لكن البياتى برؤياه الشمولية يجعل القمر الأخضر - رمز الأمل - يشق

الديجور أو الظلم الذى يعم العالم » فينشد الأمل لخلاص العالم من شقائه ، عبر اكتشاف الواحد فى تجلياته فى كل مخلوقاته « (١٢٥) .

وواضح هنا تقيد المحلل برموز القصيدة ومعانيها واعادتها الى مراجعها لدى ابن عربى ، والصوفية عامة . لكنه وضع ذلك كله ضمن اطار الرؤيا والتعبير عن اللاوعى المترسب فى الفرد ، وتعبيرا عن توق الجماعة للحرية والخلاص . ولانجد - مثلما رأينا فى الأمثلة السابقة - أية مظاهر فنية تتجلى فيها تلك الافكار . فظل الجهد النقدى ضمن دائرة المضمون ، وكان القصيدة شاشة لعرض المعانى ، لامجلى لظهور أبنية الشعر وأخيلته (١٢٦) .

● تحليلات تجزيئية

تنسهر فى بنية النص ونظامه الخاص ، عناصر متعددة أو مكونات ، لا يمكن النظر اليها مستقلة للاستدلال على شعرية النص ، أو اكتشاف وحدته وكيته . واذا انتهينا من عرض تحليلات المناهج ذات التوجه الجزئى المضمونى ، ننتقل الى ضرب آخر من الطرائق الاحادية التى تتخذ النص سبيلا لتطبيق مصطلحاتها ومفاهيمها بالرغم من صلتها بالمستوى الفنى . مما يوهم أحيانا بأن المحلل يقف وقفة استجلاء ، أو قراءة شاملة ؛ لكنه لا يقدم لقراره الا ما يتصل بالعنصر أو المكون النصى المقصود بالتحليل . بعد ان عزله عن سواه ، وأعمل العلاقات الداخلة فى تشكيل النص . ويبدو أثر هذا العزل فى التحليلات المنطلقة من علوم اللغة ، والصوت والبلاغة والايقاع على نحو خاص .

وقد وجدنا لدى هاملتون تسويغا لما يسميه « تناول القصيدة من زاوية خاصة » (١٢٧) . فيركز الناقد اهتمامه على صوتها أو ايقاعها ، بالرغم من أن العناصر لا توجد منفصلة بل متداخلة ، لأن الناقد يستطيع تغيير مركزه لابرار ناحية من نواحي التجربة لتظهر فى المقدمة (١٢٨) .

ولا يخفف هذا التسويغ من تجزيئية التحليل اللغوى وأضرابه الاحادية ، لأن هيمنة العنصر المعزول بهدف التحليل تلغى العناصر الأخرى فى تلك التحليلات ، ولا تستفيد من التنافذ أو التفاعل بينها . ويحصر تسويغ هاملتون هيمنة العنصر من وجهة نظر الناقد ، لا فى وجوده النصى . أما الأنماط التجزيئية المنطلقة من التناص ، أو الأجناس أو السرد أو الموضوعات أو مظاهر النص الخطية ومشكلاته الخاصة مثل الغموض أو الصلة بالتراث أو الايقاع الداخلى ، فتبحث عن هيمنة داخلية . أى أنها ترشح من النص نفسه وتتقدم مستويات بنائه . فتعرض على المحلل شكل التحليل المناسب ، مراعى مركزية الهيمنة وأثرها فى مستويات

النص وعناصره الأخرى . لأنها عنصر بؤرى يحدد تغير العناصر الأخرى ويضمن تلاحم البنية (١٢٩) . لكن ذلك لا ينفى امكان وجسود مهيمنات أخرى فى النصوص نفسها ، قد يستطيع قارئ آخر أن يستقصيها .

ان فى الشعر وحدة متميزة لبنيته ينصهر فيها الشكل والمحتوى . لكن ذلك لا يمنع وجود بنيات خاصة بلغة الشعر توحّد النص ، فتظهر فى مقدمة التحليل (١٣٠) . ويشير رومان جاكوبسون بحذر الى (الأحادية الصارمة) أو المتشددة التى تقطع العنصر من دون صلته بالعناصر الأخرى ، وتحتصر نظرها فى الوظيفة الجمالية (الفن للفن) (١٣١) . وقد توسع مفهوم (المهيمنة) ليستوعب فاعلية المقومات الشعرية ومنها : تفاعل الصوت والدلالة فى القافية ودراستها ضمن المستوى الصوتي ، وتفاعل العنصر مع نقيضه ، والتطور الداخلى لمقومات الأجناس الأدبية مثل استمرار الإيحاء فى الشعر الحر بالرغم من غياب شكله التقليدي ، ومستوى هيمنة قيم فنية خالصة فى عصر معين أو حقبة أو اتجاه (١٣٢) . ونمثل لهذه الأفكار حول المهيمنة فى شعرنا العربى بالنصوص الصوفية ، التى تلزم المحلل بمعاينة مستويات التلفظ الرمزية ، والنصوص البديعية المبنية على الألغاز والمجانسات أو التوريات التى تلزم معاينة بلاغية (١٣٣) . وبذا نسوغ انصراف المحلل الى تحليل أحادى أحيانا ، لأن طبيعة النص وجنسه وبناءه توجب ذلك .

لكن ما وجدناه فى الأنماط المحللة يؤكد تحفظنا على التحليل الأحادى . فالتحليل اللغوى يفتت وحدة القصيدة أولا ، ويهمل أدف الفروق بين (لغة الشعر) و (اللغة الشعرية) ثانيا .

لقد درس الباحثون اللغة فى الشعر ، ناقلين النتائج التى توصل اليها علماء اللغة من دراسة الكلام العادى أو الخطاب التواصلى ، الى الشعر الذى يتميز « بانزياح مستمر عن معايير النثر » (١٣٤) . فطبق الباحثون اللغويون تلك القواعد المستخلصة من الكلام العادى على الشعر ، أى على اللغة المستعملة فى نظمه ، لكننا نرى أن ثمة « لغة شعرية » (١٣٥) تقوم على خرق القواعد لاضفاء الشعرية على النص . ولا يعنى هذا الخرق خروجاً على ثوابت اللغة ؛ بل هو ترتيب خاص بالشعر ، وتركيب متفرد ، توضحه مباحث التقديم والتأخير ، والفصل والوصل ، والبناء الجملى للشعر عامة .

ان الملفوظ الشعرى لا يخضع « للنظام النحوى الخطى للجملية غير الشعرية » (١٣٦) . بل لا يشكل الخرق النحوى أو اللغوى وحده أثرا شعريا (١٣٧) الا اذا راعينا العلاقات التى تتكون منها بنية النص .

ينطلق التحليليون اللغويون العرب من المزج بين (لغة الشعر) و (اللغة الشعرية) . ويتضح هذا المزج في عنوان دراسة عبد الكريم حسن التحليلية المطولة لقصيدة أدونيس (زهرة الكيمياء) (١٣٨) واستعماله مصطلح اللغة الشعرية في ثنايا التحليل . وإذا كان الشعر لغة (فوقية) ، أو لغة على لغة العرف (١٣٩) ، فكيف نحلله بمقاييس اللغة العادية وقواعد النشر التخاطبي اليومي ؟ لقد استعار المحلل من (التوزيعية) بعض مفاهيمها الأساسية مثل الانتشار والتحول والتعليب (١٤٠) لتحديد الجملة على أساس الجانب النحوي وحده . فأعرب المقطع الأول من القصيدة اعرابا تفصيليا . وكان الجمل بنى مكثفة بذاتها . فعزل المحلل مكوناتها المباشرة بقصد فهم معنى القصيدة وتفكيك رموزها .

ولكننا نتوقف أولا عند هذه الفرضيات التي أجرى المحلل تحليله على أساسها . فالجملة الشعرية لا يمكن أن تحدد نهايتها سطريا ، لأنها تتصل بالدلالة وبالصوت بسبب ورنها وقافيتها ، وانتمائها الى الوجود الكلي للنص . ثم ان المحلل افترض استقلالية الجملة داخل المقطع بالرغم من اهمال الشعراء علامات الترقيم الدالة على الصلات الداخلية للجملة ، أو نهايتها وبداية جملة أخرى ، فاستعان بالنقاط لتحديد الجمل ، وهي علامات سطحية ذات مهمة بنائية ودلالية ، لا يمكن الاستدلال بها على اكتمال الجملة بذاتها منلما يقول المحلل (١٤١) .

واعتمد المحلل مبدأ المجاورة بين عناصر الجملة « فكلما اقتربت المسافة بين عنصرين قويت الرابطة » وكلما ابتعدت المسافة ضعفت الرابطة وتراخت » (١٤٢) . وهذا المبدأ يصلح في قياس روابط الجمل في الكلام العادي . أما اللغة الشعرية فتخفى كثيرا من علاقاتها النحوية في اطار الدلالة والايقاع ، وتخرق قواعد النحو المألوفة . فقول أدونيس :

ينبغي أن أسافر في الجوع ، في الورد ، نحو الحصاد

لا يمكن تحليل العطف فيه (في الجوع ، في الورد) تحليلا نحويا ، لأنه عطف بلا رابط . أما التحليل (الشعري) فيمكن أن يستدل بالتكرار والعلاقات الضدية (الجوع / الورد) لبناء المعنى الجزئي وصولا الى (دلالة) النص الكلية ، وما اقترح المحلل للتمييز بين المعنى العرفي للكلمة والمعنى المجازي لها (١٤٣) الا اقترح قاصر ، وخارج عن حدود النقد اللغوي والمبدأ التوزيعي الذي ألزم نفسه به . فالخروج الى المجاز يلغى الجهد الاعرابي التفصيلي الذي قام به المحلل . ولم تسعفه طريقته التعليقية ، فقد صنف الفضلات النحوية والزيادات في أزواج داخل علبة واحدة ، وخصص علبة أخرى للبناء الفعلي ، لكنه أهمل (التأنيب

والتذكير - والجمع والافراد) بحجة ضيق المجال ، ولهذه الأبنية دلالاتها
فى الصوغ الشعري . وقسم الجمل اعتباريا ، فأعرب قول الشاعر الآتى
جملة واحدة :

ينبغي أن أسافر فى جنة الرماد

بين أشجارها الخفية

فى الرماد الخواتيم والماس والجزء الذهبية

وواضح أن (فى الرماد -) جملة شعرية أخرى مستأنفة ، تناظر
(أو توازى) قوله فى نهاية المقطع نفسه :

فى الشفاه اليتيمة فى ظلها الجريح

زهرة الكيمياء القديمة

أما السياق الشعرى فقد أهمله المحلل ولم يضع (زهرة الكيمياء)
ضمن المقاطع الثلاثة عشر التى تتكون منها القصيدة . ولم يتأمل دلالة
إطلاق زهرة الكيمياء عنوانا للمقطع الأول وللقصيدة كلها (١٤٤) .

لقد صح وصف رينيه ويليك لمثل هذه التحليلات اللغوية بأنها تفتيت
للقصيدة وإهمال عقيم للقضايا الجمالية لتفرض على النصوص معايير
الموضوعية العلمية والوصف اللغوى المجرد (١٤٥) .

لقد كانت استعارة مبادئ التوزيعية - الموضوعية أصلا للغة أخرى
ليست لغة النص المحلل - تقحم على التحليل أمرين : مبادئ لغة أخرى ،
وقواعد موضوعية للجملة العادية لا الشعرية . وهذا الإقحام تخف حدته
فى التحليلات اللغوية التى تنطلق من مهاد النحو العربى . فتظل غريبة
النص المحلل ذات بعد واحد هو اسباغ ما صيغ للنشر العادى من قواعد ،
على النص الشعرى بالرغم من خصوصية نظمه وتأليفه وترتيب عناصره .
ومثال هذا التحليل اللغوى العربى المنشأ ، تحليل قصيدة
(الخيول) لأمل دنقل ، من زاوية الزمن الشعرى (١٤٦) . فطه وادى
يقدم لتحليله بدراسة العنوان وسبب اختيار الشاعر (الخيول) عنوانا
لنصه . فذهب الى أن الخيول « رمز للإنسان العربى » (١٤٧) . ولكنه
اذ يبحث عن « العبارة - المفتاح ، الدالة لشرح عالم النص كله » (١٤٨)
يراهما فى قول الشاعر : (زمن يتقاطع) وهو زمن القصيدة أو الزمن
الشعرى . أما الزمن الخارجى فهو زمن الأفعال : الماضى والمضارع
والمستقبل (أو المطلق) . وبعد تحديد هذه الأزمنة يربطها بالزمن الواقعى
أى السياق الذى يحف بالنص ، أو الواقع الخارجى تحديدا ، وهو عصرنا
الذى يريد الشاعر أن يدين ضعفه وتفككه مذكرا بالماضى وملمحا الى

فستقبل منشود (١٤٩) . ويظهر في هذه الدراسة التحليلية وضوح فكرة المحلل ، وتواضع أدواته التي لم تتجاوز فحص الأزمنة ووصفها وإعادة دلالاتها لوصف الصلة بين الرمز والرموز اليه .

ويبحث محمود الربيعي عما يسميه « الركيزة » التي تبدأ عندها الأمور ، ومنها تتفرع ، واليها ترند » (١٥٠) ، في تحليل قصيدة فاروق شوشة (أروع من عينيك . لا) . فيجد هذه الركيزة في الجملة الافتتاحية التي تكرر العنوان ، وتتردد في النص أربع مرات . أما نواة هذه الركيزة فهي كلمة (عينيك) لأن صيغة التثنية تحكم اتجاه النص بالرغم من أن المحلل يجد عبارة مركزية جريئة في المقطع الثالث هي عبارة « عند انحسار الضوء ثم موعدنا » (١٥١) لأنها تحدد هدفا جديدا للنص ، بعد أن كان الهدف هو الغزل والوصف . وهو هدف يكتنفه الغموض والخوف في استعمال الشاعر كلمة (أروع) ، والبعد في قوله (لا) . وهذان استنتاجان لا يقوم عليهما دليل . فالأروع صيغة تفضيل من الروعة لا الروع . و (لا) النافية جاءت في سياق اثباتي . فهي تنفي وجود ما هو أروع من عيني المخاطبة اثباتا لروعتها المطلقة ، فليس من بعد أو ابتعاد .

ويحمد للمحلل ربطه اندفاع اللغة وقوتها ، ثم هدوءها وبطائها ، بإيقاع النص كله وأثره في المتلقي .

وفي تحليل أحمد نصيف الجنايبي لنص نازك الملائكة (مر القطار) ، استثمار للتراكيب اللغوية والعناصر الصوتية إلى جانب الألفاظ المحورية (١٥٢) . وقد صنف المحلل ألفاظ النص المحورية في خمسة محاور هي : الغربة ، والتفرد ، والسام ، والرؤية الضبابية ، والحلم ، تتوالد متسلسلة عن بعضها . ويشير إلى الصفات التي أولعت الشعاع بها . وهي صفات لغوية أو مجازية . فقولها : اللغز القديم ، وصف الغوى معروف محدد الدلالة ، أما قولها : الليل الجديد ، فيعده وصف استعاريا . ويضيف المحلل إلى هذه الصفات ما يتصل بالدلالة النفسية مثل : الليل الثقيل والحمامة الحيري .

ويمزج المحلل مستوى الصوت بمستوى اللغة ، ويرصد بعض الابنية الصوتية في النص ، ومنها نوظيف أحرف المد الطويلة لجعل إيقاع النص بطيئا ، واستعمال الراء في القافية وهي صوت مجهور . وتكراره أفاد في التعبير عن حالات نفسية متأزمة (١٥٣) . ولاندرى كيف وصف المحلل الحالات النفسية بالتأزم احتكاما إلى وصف الصوت وحده !

وينتهي الجنبابي تحليله بالوقوف على أزمنة الأفعال وتصدر الحاضر في الاستعمال لأنه يصور تجربة تعيش فيها الشاعرة . أما اسناد الماضي الى النطار (مر القطار) أو الى الليل فيدل على الزمن الذى مضى ولن يعود . وكان الشاعرة تستمر ما يكتنى به العامة بقولهم (فانه القطار) .

ولم يوفق المحلل فى اختيار عنوان تحليله . فوصفه بأنه تحليل فى ضوء علم الدلالة ، فيما ارتكز على اللغة والصوت . ومزج بين مستوييهما وصولا الى المعنى . ويمثل اختيار العنوان اضطرابا اصطلاحيا يسم كثير ا من تحليلات النقاد .

وفى التحليل الصوتى الخالص ، نلتقى تجريدا آخر للنصوص ، يسلبها مستوياتها المختلفة ، ليظهر عنصر الصوت مركزا للشعرية ، ويفصل المستوى الدلالى عن المستوى الصوتى للنص ، مهملًا موازاة الصوت للمعنى (١٥٤) ، الأمر الذى حذر منه جان كوهين « لأن النظم لا يوجد الا بعلاقة بين الصوت والمعنى . . والصعوبات المعقدة فى طريق نقد الشعر راجعة الى نزعة عزل ما هو صوتى » (١٥٥) .

ويرينا أحد أمثلة التحليل الصوتى للنص الشعرى العربى ، عزل العنصر الصوتى عن الدلالة . فيحلل مصطفى السعدنى (حماسية الروح) للشاعر سعدى يوسف « بهدف تجلية القيم الخلافية للأصوات ممثلة فى الفونيمات » (١٥٦) ويعنى بالقيم الخلافية : التضاد فى الأصوات . وقد اختار منها ثلاثة هى : الصوامت ، والحركات الطوال ، المجهور والمهموس ، التفخيم والترقيق . وقد أحصى هذه القيم فى النص المبني من ١١٨٢ وحدة صوتية فونيمية (١٥٧) ، لاكتشاف العلاقات بين الكلمات على أنها أصوات . فأتضح له سيادة أصوات صامتة دون غيرها من التى تسبق الحركات الطويلة ، منها الراء والقاف ، وارتفاع نسبة الأصوات المجهورة عن الأصوات المهموسة ، وطغيان قيمة الترقيق على التفخيم .

واذ تشفع هذه النتائج الاستبائية بجداول مكثفة ونسب عديدة ، لا يظل للمستوى الدلالى أى وجود . ويتضاءل النص لينحصر فى هذه القيم الصوتية بالرغم من أن المحلل خرج قليلا الى دلالات لم يستقصها ؛ بل أشار اليها مسرعا . وهى موضع خلاف واجتهاد . من بينها تفسير العواء بأنه « فعالية الحياة داخل الانسان » (١٥٨) .

ويحضرنا هنا وصف أمثال هذا التحليل بأنه « عملية مسلية فحسب » (١٥٩) ، فى إشارة الى عزل العنصر الصوتى ، وتجريده فى جداول احصائية تصلح مقدمة لتحليل نقدى دلالى . لكن النقاد الصوتيين

يكتفون بوصف الأصوات حسب خصائصها ويحددونها في النص ، ثم يتركون أمرها للقارئ ، من غير تركيب أو استنتاج دلالي . حتى لنسأل ان كان وجود هذه الأصوات متعلقا بقصد الشاعر ، اى منبثقا من علمه بخصائصها ، أم انه أمر يعرفه الأصوات وحده ، ولا يميز مستعمل اللغة (١٦٠) ؟ والفرق كبير في افتراض أحد الاحتمالين ، لأنه ينقل ميزة الشعرية للشاعر في الرأي الأول ، وللقارئ في الثاني . ونحن نشك باحاطة كل من الشعراء وقرائهم بالخصائص المعنوية للأصوات ، بله القصيدة وما أضفى السياب على تفعيلته الرجز من ايقاع خاص فيقول : بالأصوات ، لا تتوفر لكثير من الشعراء الى جانب أغلب القراء ، فيغدو التحليل الصوتي وقفا على علماء الصوت .

ومثالا الآخر تحليل (أنشودة المطر) للسياب ، بحثا عن التركيب الصوتي فيها . ويستوقفنا في هذا التحليل تسمية النقد الصوتي منهجا تترسخ قواعده « باستخدام التقنية الحديثة في دراسة الأصوات وتحليل طبيعتها الفيزيائية » (١٦١) . ولاضير في هذا اذا ظل الأمر محصورا في مجال المفردات والتراكيب . أما الهجوم على نص شعري موحد المكونات ، كلى البناء ، بهذه العدة الصوتية المعززة بجداول مفصلة ونسب مئوية وتفصيلات صوتية دقيقة ، لاتعنى الا عالم الصوت ، فيحيل النص الى منسجم من المجهورات والمهموسات والصوامت والصوائت وسواها .

فالمحلل يقيس القيمة الايقاعية للنص ، باختيار الشاعر الصيغ المجهورة والأصوات المتوفرة على الوضوح السمعي ، وليس من موسيقي القصيدة وما أضفى السياب على تفعيلته الرجز من ايقاع خاص فيقول : « ان الاسترسال لم يأت من البحر ؛ بل من اللفاظ التي تنضم في تفعيلاته » (١٦٢) .

اننا نوافق المحلل على استنتاجه فيما يتصل بالايحاء الصوتي ، وهو احساس ايقاعي يبعثه جرس اللفاظ المبنية في تراكيب شعرية خاصة (١٦٣) ، ويشترك في بيان أثره كل من الشاعر والنص والقارئ مثل : والخيوم ماتزال تسبح ما تسبح . فالفعل يوحى بحركة المطر المنهمر بغزارة . لكن التركيب الشعري لا الصوت وحده هو الذي أعطى الايحاء أثره بتكرار الفعل و (ما) ، وبانتقاء (تسبح) دون سواء من الأفعال .

واذا كان محلل الأنشودة قد أهمل الجانب الاحصائي ، وهو ضروري للدراسة الصوتية كي نفتتح باطراد الظاهرة وتفسيرها ، فان محللا آخر عقد تحليله لقصيدة يوسف غصوب (أوراق الخريف) على

ما سماه « الهندسة الصوتية الموسيقية » (١٦٤) التى تنجم عن تكرار الأصوات اللغوية وتوازيها ، أو تساوقها بتنسيق مجموعاتها داخل القصيدة فى إطار هندسى ، مثل تردد الصامت والمصوت ، أو المصوت والصامت ، أو الصامت والصامت (١٦٥) . وعلى أساس من هذه الافتراضات وتفريعاتها ، يحلل الناقد القصيدة ويستجلى تنسيقاتها المتصلة والمنفصلة . ومن بينها تردد الخاء والراء والفاء فى بيتى الشاعر :

نثر الخريف على الثرى أوراقه فتناثرت كتناثر العبرات

ان الخريف رمى أصول حياتنا بالموت عند تساقط القطرات

وتنسيقها الهندسى هو : خ - ر - ف ، فى بداية البيتين . وهى تنسيقات لانولد بالمصادفة ، لأن « الشاعر مهندس أصوات » (١٦٦) . ولهذه الهندسة علاقة بالمضمون « لأنها تثير بعض مشاعر القارئ أو المستمع فى فعل كلام محدد ، مكتوب أو شفهي ، بالاتفاق مع المعنى » (١٦٧) . ولكن المحلل لا يسمي هذه الاثارة الشعورية ، أو ما تتركه الهندسة الصوتية التى يريد بها بديلا عن موسيقى القصيدة .

لقد فرق الأسلوبيون بين مجالين للدراسات الأسلوبية الصوتية . هما : مجال « الصوتية الانطباعية التى تهدف الى احداث أثر على السامع ، والأسلوبية فى صوتية التعبير ، وتعنى بالربط بين الرمز ومدلوله » (١٦٨) . ولانجد فى استعمال أى من الأسلوبيتين أسما اذا ما ربط التحليل الصوتي بمستويات المعنى والايقاع والتركيب . ولم يقف المحلل عند حدود الرمزية الصوتية التى تهمل انتقال مستوى التلقى من المشافهة الى الكتابة ، وما يترتب على ذلك من تغير الاحساس أو التأثير بالعامل الصوتي ، الذى تحددت دلالاته وايحاءاته فى كتب علم الصوت العربية ، فى عصور اللقاء أو الاستماع وظروف التلقى الشفاهي - السمعي (١٦٩) .

ولا أجد فى حجة اختيار الشاعر للفظ من بين احتمالات أخرى ، مسوغا لدراسة مقصدية صوتية مالدیه . فهو يستجيب لايقاع النص الكلي وهو فى حالة تجسيده أو تشكيله . ويستجيب لمحور التأليف الذى لا يقل أهمية عنه . فالاختيار الأسلوبى لا يلزم المتلقى « باعادة تشكيل الأصوات حسب مقتضيات الوعي بحركية النظام الصوتي » (١٧٠) . لأننا نشك فى ثبات قيم هذا الوعي الصوتي ، واستمرار أثرها بعد التبدلات الدائمة فى النبر والتلفظ والتركيب أيضا (١٧١) .

ويستوقفنا فى التحليلات الصوتية الاتجاه الاحصائي ، الذى يجعل التحليل تجريدا عديدا لا يتسلم القارئ منه إلا بيانات احصائية غامضة ،

منقطعة الصلة أو السياق • فهذا تحليل يطبق فيه صاحبة « المنهج الاحصائي في دراسة الشعر العربي محاولته لتجسس عالم المسموعات في شعر أبي القاسم الشابي » (١٧٢) ، مكتفيا بتحليل عنوان ديوانه (أغاني الحياة) لأنه « يتضمن من الناحية البلاغية الصرف صورة سمعية مجردة مكونة من مسموع محسوس (الاغاني) ومصدر أصوات مجرد (الحياة) » (١٧٣) وأحصى المحلل الصور السمعية كلها ثم حدد أنواعها تنازليا حسب درجة نواترها في الديوان ، ووقف أخيرا على مصادر الفرضيات ، لأن المحلل نفسه يختم مستدركا بأن عمله « لا يمكن أن (التثمين) و (التجريد) و (التثمين) • ولا نريد أن نناقش هذه الفرضيات ، لأن المحلل نفسه يختم تحليله مستدركا بأن عمله (لا يمكن أن يؤتى ثمارة فعلا الا اذا شمل بقية المحسوسات الواردة في الديوان » (١٧٤) •

ويوهنا الاحصاء التجريدي بسلوك سبيل العلم ، لاستخلاص نتائج على مستوى التحليل الادبي للنصوص • لكن هذه النتائج مفقودة غالبا ، ومغيبة وراء حجب الأرقام ومتواليات النسب • حتى وصل الأمر بدعوى الموضوعية العلمية الى الاعلان عن نهج « عقلي ، وبني رياضية مجردة ، ورموز مدارها النهن » (١٧٥) • ففي تحليل قصيدة (شعري) لأبي القاسم الشابي ، تطالعنا هندسة معقدة تجرد من الأبيات معادلات رياضية • فاذا قال الشابي : « شعري نفائة صدرى » ، قال المحلل : ان ثمة معادلة طرفها الأول شعري وطرفها الثاني نفائة صدرى : شعر + باء المتكلم = نفائة + صدر + باء المتكلم • وهى معادلة حسابية متساوية الطرفين حدودها مفاهيم ذهنية (١٧٦) •

لقد أصبح التحليل الاحصائي مثار جدل بين المشتغلين بالأساليب ونقاد الأدب • فهناك من يقبل هذه النزعة الاحصائية شرط أن تدخل في حسابها « عاملا جوهريا هو السياق » (١٧٧) الى جانب اغفال الايقاعات والايحاءات ، والايهام بدقة زائفة ، وعرض استنتاجات عادية ممكن ادراكها بغير احصاء معقد (١٧٨) • ونضيف الى ذلك العجز عن وصف الطابع المتفرد والخاص للنص (١٧٩) • وتسببواى النصوص جميعا بمقاييس الاحصاء • وصعوبة التحقق من نتائج التحليل الاحصائي باختيار هذه النتائج المستخلصة من عينة ممثلة للمجموع المدروس (١٨٠) •

وقر وحدنا بعض دعاة الاسلوبية الاحصائية يستدركون لاحقا على مواقفهم « لأن الأسلوبية الاحصائية لم تهرر كل الثقة التي أوليت

لها « (١٨١) . فالمزج بين الكم والنوع ينتج جداول من الانزياجات العديدة لا تظهر للقارئ الا ساذجة أو مفردة (١٨٢) .

ويلخص محمد مفتاح أهم الافتراضات على الأسلوب الاحصائي في التحليل ، باغفال دور الفضاء في النص المكتوب والعجز أمام أنواع المسكوت عنه والعلامات السيميولوجية ، لأنها ليست قسما من أصناف الكلمة (اسم - فعل - حرف) والغفلة عن الفروق بين الصفات (١٨٣) .

ونرى أن الاحصاء ذو جدوى ، اذا هيا للمحلل مادة أولية تعينه في قراءة بنى النص ، لا لغته أو أصواته حسب ، فلا تغدو عملية الاحصاء هدفا ؛ بل وسيلة تسبق التحليل وتمده بمقدمات تضبط خطواته ، ولاتسد طريقه بكشافها أو تعددها .

ففى بعض التحليلات العروضية والايقاعية ، نجد مثل هذه الجداول التى تصنف حركة النص الايقاعية ، انطلاقا من التفعيلة وما يجرى عليها من تغيير أو حذف أو زيادة . فيبدو المستوى الايقاعى معزولا عن سواه ، ولا يفيد المحلل فى استنتاج دلالة ما .

وقد حصرنا ثلاثة أنواع من الدراسات العروضية والايقاعية ، تتدرج فى طرائقها التحليلية كالتى :

(أ) عروضية ، تتقصى البحر وتفعيلاته .

(ب) موسيقية ، تعنى بالقافية وجرسها .

(ج) ايقاعية ، أشمل من تحليلات الوزن والفايضة ، وألصق

بالقراءة الفنية لتتبعها دلالات النص وعلاقاته العامة (١٨٤) .

ومن التحليلات العروضية الخالصة ذات الاتجاه التجزيى ، ما يرد غالبا ، لأغراض التطبيق أو ايضاح مبادئ علم العروض والقافية .

ففى بعض التحليلات النصية الواردة فى ثنايا دراسة موسيقى الشعر ، تتضح تبعية التحليل للتنظير ، ليس لأنه يأتى تاليا له ؛ بل لأنه يستعمل لتأكيد القواعد والظواهر الموسيقية ، من ذلك دراسة سيد البحر اوى لموسيقى الشعر عند شعراء أبولو (١٨٥) . ونمثل هنا بتحليله لقصيدة (الفنان) لأبى سادى وهى من أوائل قصائده الحرة التى يمزج البحور فيها حسب مناسبات التأثير ، ويطلق القافية . فالقصيدة حرة مرسله ، جمع فى أبياتها الأربعة والعشرين تفعيلات بحور أربعة هى المتقارب (مشطورا) والمجتث (تاما ومشطورا) والبسيط (تاما ومشطورا ومنهوكا) ، وانفرد بيت واحد بتفعيلة الخبيب (فعلى) . ويرى المحلل أن بعض الانتقالات لم تكن موفقة ، « فالانتقال من المتقارب الى المجتث

يصدم الأذن » (١٨٦) فيما ينجح الشاعر في ربط النقلة الوزنية بالنقلة المعنوية في أبيات أخرى يستعمل فيها الأوزان حسب طول الجملة وتمام المعنى .

أما القافية فلم تأت مطلقاً تماماً ، لأن بعض أبياتها تكرر روى بعض .
والأبيات ظلت مستقلة عما يسبقها ، أو يليها في البناء والمعنى .
وأرى أن المحلل استطاع - بإيجاز - أن يرصد محاولة موسيقية تجديدية ، له عليها مآخذ إيقاعية ونظرية . لكن أفق التحليل ظل محمداً بالمهيمنة الموسيقية .

وتحلل نازك الملائكة قصيدة سميح القاسم (أنا وأنت) مثلاً لارتباط « القافية بالتحليل السايكولوجي للقصيدة » (١٨٧) . فتصف بناء القصيدة بالجمال والعدوبة ، وتشرح رموزها ومعانيها ، لتجد أن الشاعر إذ يصور الأزمة والضيق ، يستخدم شعراً سائباً - أى لا قوافي له من أى نوع . فالقوافي « ترتبط بالاستقرار النفسى وصلابة الروح » (١٨٨) . لكن هذا الاستنتاج الموسيقى لا يطرد في شعر نازك نفسها ، لذا تسوغه بأنها - وجيلها : « لا تتخلل عن القافية مهما كان الموقف » (١٨٩) .

وحين يعرض الشاعر حلولاً لازمته ، تظهر القافية التي ترى نازك أنها « ليست مجرد كلمات عابرة موحدة الروى ، وإنما هي حياة كاملة » (١٩٠) . ويحمد لنازك ربطها بنظام التقفية بما دعت (سايكولوجية القصيدة) ، كلا موحداً إذ « لا ينبغي لنا مطلقاً أن ندرسها معزولة عن المظاهر الشعرية الأخرى في القصيدة » . والا جاء نقدنا باهتا سهواً « (١٩١) » .

ونأخذ على المثالين السابقين دراسة الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) ، بمعزل عن إيقاع القصيدة العام . وهذا ما تستدركه تحليلات آخر ، عنيت بالقافية . منها دراسة كمال خير بك التي ضمت تحليلات لقصائد جديدة تتحرر من أى توزيع للقافية يحافظ على مسافات منتظمة أو محسوبة (١٩٢) ، حتى وصل إلى درجة من التحرر يسميها الناقد « التصعيد المضاد للقافية » (١٩٣) . فيوسف الخال يربط أسطر قصيدته (Momento Mori) على نحو يذيب قوافيها داخل كلية النص . فتبدو القصيدة رسالة بالرغم من وجود قوافٍ تظهر بإعادة كتابة النص مثلما يقترح الناقد . وهى كتابة تجوز على بعض الوقفات المتعمدة أو التدوير المقصود ، وتحريك بعض السواكن وتوزيع الأسطر اعتباطياً . لكنها تنبه على التمهيد للانتقال من سطوة التقفية إلى التحرر التام من موسيقاها ، بالبحث عن بدائل إيقاعية أشمل من الوزن والقافية .

ويذهب كمال أبو ديب الى أن « الفاعلية الشعرية هي المنتجة للإيقاع ، وعلى علماء العروض أن يصنعوا ما تنتج » (١٩٤) . ويعني ذلك إلغاء الصور الثابتة للبحور الشعرية ، وقواعد التقفية التي يضمها علم العروض والقوافي . وهذه الفاعلية الشعرية هي الإيقاع عنده . والإيقاع « حركة متنامية يمتلكها التشكيل الوزني ، حين تكتسب فته من نواه ، خصائص متميزة عن خصائص الفته ، أو الفئات الأخرى فيه » (١٩٥) .

ويرصد أبو ديب تطور البحور وحيدة الصور (الصافية) لتصوير الظواهر الإيقاعية في الشعر الاحادي (الحر) . فيحلل قصيدة (الدهشة الأسيرة) لأدونيس التي نظمت على المتدارك ووحدتها الإيقاعية الأساسية (فاعلن) المتكررة في البيات . مشيراً الى التغير الذي يحدث بدخول (علن فا) في بعض التشكيلات الإيقاعية ، مما يفسر ارتفاع النص الى ذروته في الحركة الداخلية ، ترتبط بالحركة النفسية المتدرجة من الاستراحة والسلام : (ذاهب انقياً بين البراعم والعشب) الى حركة عنف مفاجئ يمثلها ضياع المرافئ واسوداد الخطوط ، فيتبلور ذلك السلام المتعكر في تنابع ثلاث وحدات (علن فا) تخرج عن حركة الإيقاع الأساسية (فاعلن) . ويحلل النهاية أو القرار الإيقاعي استمراراً للموقف الأساسي والعودة اليه . وهكذا جسد الإيقاع ما في بنية النص من حركية وحيوية فكان مركباً دلالياً معنوياً (١٩٦) .

ان مثل هذه الدراسة التحليلية المعمقة ، نقلت البحث في موسيقى الشعر وإيقاعه الخارجى الى مستوى جديد هو الإيقاع الداخلى الذى يدرس الباحثون فى ضوءه شعر الشبطين والشعر الحر وقصيدة النثر . ولكن بتوسيع مفهوم الموسيقى التقليدية لتستوعب تغير التشكيلات العروضية ، وتنوع القوافي ، الى جانب التقابلات والتوازيات والتكرار ، والحركة أو النمو فى بناء النص وصلة أجزائه ببعضها وبكلية النص . وما يظهر عليه شكل الكتابة الشعرية وتوزيع الأسطر والوقفات . بالرغم من الاجماع على أن الإيقاع الداخلى « لم يعط تفسيراً كافياً حتى الآن » (١٩٧) . وأن وجوده افتراضى وغير مقنن لتعلفه بالقراءة فى المقام الأول (١٩٨) .

يحلل محسن أطيحش ، عدداً من القصائد فى ضوء الإيقاع الداخلى ، الذى لابد أن يختلف من مقطع الى آخر تبعاً لاختلاف الحالات . أما الأوزان فلا تتغير تبعاً للتغير الحاصل فى الموقف (١٩٩) . فيجد أن الرتابة المتولدة من تكرار المعانى فى قصيدة البياتى (مذكرات رجل مجهول) أدت الى خلق رتابة إيقاعية لغياب التوتر وتقارب نسب الزخافات والعلل . فالجمل يربط التغير الإيقاعى بتغير الحالة النفسية وشدة الانفعال . وكانت احصاءاته مفيدة فى هذا المجال ، لكنها لم تسعفه فى مجال آخر ، هو

دراسة حروف المد (٢٠٠) . لأن بها حاجة الى الظهور باللقاء الذى يتعذر فى حالة القراءة التى يتوخاها التحليل .

ويرصد عبد الرضا على الايقاع الداخلى فى قصيدة الحرب مؤمنا « بأن الايقاع الداخلى فى قصيدة الشطرين أقرب الى الوضوح منه الى الخفاء ، للهندسة الصارمه فى تفسيم البيت » (٢٠١) . ويعنى ذلك خفاء الايقاع الداخلى فى الشعر الحر ، مما يلزم المحلل باكتشاف مداخل مناسبة لاستجلاء مظاهر هذا الايقاع الذى وجد له المحلل أنماطا عديدة منها . التكرار بأنواعه والتدوير مقفى وسائيا . وقد مثل للتدوير المقفى بقصيدة يوسف الصائغ (استيقظ يا يوسف) التى خرجت من التدوير الى التقفية ، معللا ذلك تعليلا غريبا اذ يذهب الى ان « العودة الى التقفية » تخفيف عما سببه التدوير من ارهاق للمتلقي وتعويض عما فقدته القصيدة من موسيقية محببة ، وراحة لصانع الابداع نفسه » (٢٠٢) . وهو رأى قريب من رأى نازك فى التدوير (٢٠٣) . وله جذور شفاهية تربط الشعر باللقاء ، وتفترض (الارهاق) لاتصال الأبيات الشعرية جارية من دون وقفة . أما الموسيقية المتقدمة فى التدوير ، فيعوضها ايقاع بديل توقعنا ان يكتشفه المحلل .

ويفلح خالد سليمان ، فى اكتشاف خمس دورات تنتظم أجزاء قصيدة البياتى (ميلاد عائشة وموتها فى الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة باللغة المسمارية على ألواح نينوى) (٢٠٤) . وتتصل هذه الدورات الايقاعية الخمس ، باطار سردى أتخذته القصيدة تكتيكا لها وهى تتابع حياة عائشة وتنقلها من حبيبة لأشور ، الى جارية فى سوق النخاسين ، ثم مماتها وعودتها الى الحياة والبحث عن فارسها المقتول . وكان قطبا الايقاعية فى القصيدة هما الحياة والموت والتنقل بينهما .

وواضح هنا استعانة المحلل بإيحاءات المضمون الرمزي ، وطريقة السرد وتقسيم النص الى مقاطع ، للوصول الى تحليل دلالى لم نجد فيه مظهرا ايقاعيا محددا .

وأحسب أن هذا النوع من التحليل لايقاع النص الداخلى ذو جدوى فى معاناة قصائد النثر خاصة لارتكازها على الدلالة ، وغياب المكون الصوتى والعروضى تماما ، مما يوجب ايقاعا بديلا ، حاول كاتب هذه الرسالة أن يتلمس مظاهره ، من خلال تحليل نصى لعدد من قصائد النثر . من بينها تحليله نص أنسى الحاج (خطة) (٢٠٥) الذى يتكون من أربعة أبيات ، وجد الحل أمها ، تتشكل ثنائيا فى جملتين شعريتين متوازيتين دلالة وتركيبا وايقاعا . احدهما تضم البيتين : الأول والثالث اللذين يتصدرهما

الفعل الناقص المسند الى ضمير المخاطبة (كنت) والثانية تضم البيتين.
الثانى والرابع اللذين يتصدرهما الفعل نفسه مسندا الى ضمير المتكلم
(كنت) ووجود الموازة بين (كنت تصرخين / كنت مستترا) الى جانب
الافادة من دلالة العنوان وخاتمة النص .

ويعتمد التحليل البلاغى للشعر ، نظرة تجزئية ترى فى النقد
العربى « قواعد بلاغية لا يمكن معرفه الأحكام النقدية الا من خلال
أصولها » (٢٠٦) وتنبنى على هذه النظرة آراء عديدة منها : رفض الفصل
بين النقد والبلاغة وحصر التحليل بالجملة أو العبارة (٢٠٧) . وتلك هى
مهمة البلاغة التى تأخذ محل النقد بناء على الفرضية الآتية :

النقد تحليل ، والبلاغة تحليل العبارة ؛ اذن فالنقد بلاغة .

ويشجع هذا رأى ما يذهب اليه الأسلوبيون بقولهم : ان البلاغة
« هى أسلوبية القدماء » (٢٠٨) . لكن الاستفادة من هذا القول هو أن
« الأسلوبية محللة ومفسرة تحاول ملء المساحة التى تخلت عنها
البلاغة » (٢٠٩) حين وقفت عند التطبيق الآلى لقوانين سابقة على النص ،
فكانت « خادما للعرف ونهج التفكير السائد فى طبقة من طبقات
المجتمع » (٢١٠) .

لقد اكتمل للبلاغيين العرب نظام تحليلى شامل لفنون الكلام
(البيان - البديع - المعانى) . واستغرقت تفصيلات علم البلاغة ، تنوعات
هذه الفنون وتشعباتها ودرجاتها التعبيرية . لكن ذلك كله غير كاف
للاحاطة بالنص الموحد بجوانبه المتعددة ايقاعا ولغه وتراكيب . فالأسلوب
نفسه لا يحاط بعلوم البلاغة وقوانينها ، لما فىه من تفاعل وتعلق بين
جزئياته . وقد أسرف البلاغيون العرب المعاصرون - تقليديين ومجددين -
حين دعوا الى احياء البلاغة القديمة ، أو استعارة نظم البلاغة الغربية
وقوانينها الموضوعية لغير شعرنا ولغتنا وعصرنا ، وعدوها بديلا للنقد
فأخذوا « يجترون المصطلحات والتقسيمات نفسها ، أو يرددون التقسيمات
البلاغية الأوروبية المعاصرة خالصة ، أو مشوبة بمصطلحات عربية » (٢١١) .
فأنصرفوا - تقليديين ومعاصرين - الى ما يحقق متعة الأذن أكثر من اهتمامهم
بالدلالة ومستوياتها ، التى تتأزر لتحقيقها عناصر النص كلها .

ان ادراجنا التحليلات البلاغية ضمن الأنماط التجزئية ، نابع من
تصورنا لكلية النص ، وقصور التناول البلاغى المفرد ، وانصراف البلاغة
القديمة الى تطبيق قواعدها العلمية والدوقية على العبارات والجمل ،
لا النصوص . فالتحليل البلاغى يتجمد عند حدود الشكل التعبيرى
ودلالاته ، ولا يحاول الوصول الى دراسة الهيكل البنائى للعمل الأدبى

الكامل (٢١٢) أما (استعادة) مصطلحات البلاغة القديمة ومفاهيمها ،
أو (استعارة) مصطلحات البلاغة الاوربية ونظرياتها ، فلا تحرر النص
من سطوة التطبيق القاعدي المجرد ، ولا من تبعيته لأفق البلاغة المحدد
بعلومها ، بالرغم مما يحاوله البلاغيون المعاصرون عربا وغربيين . فهم
يرفضون أن تكون الأسلوبية بديلا للبلاغة . بل يرونها « تقليصا لها
واختزالا » (٢١٣) . ولا تصلح الأسلوبية عندهم لتكون بلاغة المعاصرين .
ويقترحون احياء التحليل البلاغى بما يسميه هنريش بليث « اعادة بناء
البلاغة باعتبارها منهجا لتحليل النصوص » (٢١٤) .

ومسوغ هذا الاحياء أو اعادة البناء ، قابلية النسق البلاغى
للاستمرار ، مرونته التى تسمح بتطبيقه على نصوص جديدة ، بشرط
أن يتعدى الأمر انتاج النصوص الى تحليلها (٢١٥) . ويقترح البلاغيون
العرب المعاصرون - انطلاقا من صلاحية البلاغة للتطبيق على النصوص
المعاصرة - الى غنبد التنظير والاهتمام بالتطبيق (٢١٦) . ويرون أن قصر
البلاغة على نظرية الاستعارة يحدد أفقها ، ويقترحون تمدها الى الصور
البلاغية الأخرى (٢١٧) . أما العرييون فيرون أن احياء البلاغة يكمن فى
نوسيح انواع البلاغة التقليدية القائمة على الججاج رالاقناع .
لتنسمل الأسلوب كله من حيث الصوت والصرف والدلالة ، وابدال
التصور المعيارى الذى تصدر عنه البلاغة الكلاسيكية ببلاغة قائمة على
الوصف لا المعيار (٢١٨) . وهذا الاقتراح الذى يقدمه بليث فى تحديث
البلاغة . ينطلق من اشراك القارئ فى تعيين (الانزياح) الذى تشكل
الصور البلاغية على مستوى التركيب والتداول والدلالة (٢١٩) .
فالقارئ يملأ الفراغ الحاصل بين الاستعمال المحتمل والمتحقق الصورة ،
مما يربطها بتلقيها الجمالى (٢٢٠) .

أما رولان بارت فيتناول فى كتابه (البلاغة القديمة) نشأة البلاغة
تاريخيا وازدهارها ثم موتها أو نهايتها وسبيل احيائها بدراسة « حطامها
وبدائلها وثغراتها » (٢٢١) فقد سادت البلاغة فى العرب طوال ألفين
وخمسمائة سنة منذ جورجياس . وكانت الممارسة الاجتماعية الوحيدة
للغة وسلطتها الى جانب النحو . ونشأت من مرافعات المتخاصمين على
ملكيسة الأراضى وتدرجت فى مهمتها الاقناعية لدى أرسطو والأغراض
التعليمية والمحاورات والخطب . لكن بارت يرى أن البلاغة عبر تاريخها
الطويل كانت « تنتقل من المصطلح الذى غالبا ما يكون عسير الفهم الى
الشاهد البلاغى » (٢٢٢) . أما الانتقال من الشاهد الى القاعدة ، أو المصطلح
فهو ما نفتقده فيها . لذا يقترح بارت دراسة جماليات البلاغية وتاريخها

مجالاً للبحث والتعليم ، وتوسيع مداها بطرائق جديدة من اللسانيات
والسيمولوجيا والتحليل وغيرها (٢٢٣) .

وفي النقد العربي يمزج البلاغيون المعاصرون مصطلحات البلاغة
الغربية القديمة والبلاغة الغربية ، لتطبيق منظورهم البلاغي التحليلي
بتحديد التوازنات الفاعلة في الشعر من خلال : التراكم الصوتي ، والفضاء
التوازني ، والتفاعل الدلالي ، في مستويات متعددة كالمثالة والمضارعة
والمقاربة الاختلاف والتعارض والتناقض ، بواسطة البلاغة التطبيقية
المتصلة بالنصوص ، الى جانب الافادة من الشعرية الحديثة المتكاملة مع
البلاغة القديمة على رأى محمد العمري (٢٢٤) الذي طبق مفاهيمه في
التوازن على الشعر القديم . مشيراً الى صلاحيتها لتحليل الشعر الحديث
لوجود « نوايت شعرية في القصيدة ، قديمة وحديثة ، خاصة في مجال
التوازن ، وتفاعل الصوت والدلالة » (٢٢٥) .

وتتضح مؤثرات محمد مفتاح في تحليل الخطاب لا النص ، وإيلاء
التوازنات أو الموازنات (٢٢٦) أهمية خاصة . وفي دراسة محمد خطابي
(لسانيات النص) مظهر آخر لأثر محمد مفتاح في مقولة (انسجام
الخطاب) خاصة (٢٢٧) .

يفرق خطابي بين الاتساق والانسجام ، لأن الأخير أشمل من الأول .
فاتساق يعني تماسك أجزاء النص خطياً بالتدرج من البداية حتى
النهاية . أما الانسجام فيتطلب من المتلقي الاهتمام بالعلاقات الخفية التي
تولد النص وتنظمه (٢٢٨) . ولبلورة هذا المفهوم يحلل الباحث نصاً
شعرياً لأدونيس هو (فارس الكلمات الغربية) تحليلاً مطولاً لكشف
الاتساق المعجمي والنحوي ، ورصد المستوى الدلالي للانسجام ، وأخيراً
المستوى التداولي والتعاليق الاستعاري الذي مهد له بدراسة البلاغة وأهم
مباحثها في الانسجام ، ومنها : الفصل ، والوصل ، والتمثيل (٢٢٨) .
فالشعر أشد أنواع الخطاب « اعتماداً على تشغيل آلة الاستعارة المقاصد
عدة ، يتصل بعضها بما هو جمالي وبعضها بضرورة الخلق التي يتطلبها
الشعر ويفترضها » (٢٣٠) .

وقد خلص المحلل الى أن استعارات أدونيس في هذا النص ، على
الرغم من تعقيدها الظاهري ، لا تصل الى استحالة الفهم ، وأنها تعضد
دلالة النص وسياقه الخارق والأسطوري . وأفادت دراسة التعاليق
الاستعارية في كشف منطق النص من حيث ترتيب مقاطعه ، ونموه عبر
تحويل الثبات الى حركة (٢٣١) .

ان الجهد التحليلي كثيف وعميق ولا يدع شيئا من نواحي النص .
لكننا نراه يقع فى خطأ افتراض المقاطع الصغيرة المعنونة ، أجزاء من قصيدة
واحدة . وربما وضع أدونيس هذه المقاطع على أنها قصائد قصيرة يجمعها
عنوان واحد هو (فارس الكلمات الغريبة) ، جريا على عادة شعراء الحدائق
الذين يضعون قصائدهم فى مجموعات صغيرة داخل الديوان ، ويطلقون
عليها عنوانات مستقلة ، الى جانب اغفال دلالة التجزئة ان صح افتراض
المحلل .

ولم يشر المحلل المنشغل بالاستعارات المركبة أو المتعاقبة ، الى أن
المقطع الأول قصيدة نشر خلافا للمقاطع الأخرى ، وعددها واحد وعشرين .
ونسجل هنا للمحلل مرونته التى لا ترضى البلاغيين المتشددين
لأنه لا يفهم الاستعارة فهما منطقيًا أو علميًا محددًا ، فيحطلها على هذا
الأساس ؛ بل يخرج فى تحليلها الى السياق الدلالي سياق النص أحيانا ،
ولا سيما حين تغمض الاستعارة ، ومنها قول أدونيس :

واليوم شكاه للكلمات

صوت مات .

ومما نأخذه على المحلل التزامه بالاتساق من حيث متابعة النص
خطيا من البداية حتى النهاية . بالرغم من بناء تحليله على (الانسجام)
الذى يخالف ذلك (٢٣٢) . ويحلل محمد مشبال قصيدة (الطيور)
لأمل دنقل (٢٣٣) انطلاقا من أسلوب الالتفات بحده المعروف فى البلاغة
القديمة ، التى وضعت له معيارا يقوم على الانصراف فى المعنى والصيغة
أى الانتقال من ضمير الى آخر مخالفة للنسق الأصلى ومراعاة حال كل من
المتلقى والسياق ، لربط الأثر الجمالى بالدلالة . ويأخذ المحلل على البلاغيين
القدماء أنهم لا يفرقون بين النثر والشعر فى تحليل أسلوب الالتفات .
ويتقيدون بالشاهد الفنى المجتزأ (٢٣٤) . لكنه لا يرى مناسبا من استثمار
بعض مبادئهم التحليلية لتفسير العمل الأدبى .

وجد المحلل فى (الطيور) انتقالا من صيغة اسم المفعول الى فعل
الأمر ، ومن زمن الغيبة الى الخطاب ، الى جانب التحول فى صيغة المسند
اليه من الجمع الى المفرد . ويقابل ذلك على المستوى الدلالي الرمزى انتقال
من عالم الطيور الى عالم الانسان وتمازج خصائص العالمين ، مما صرف
الأذهان عن الطيور الحقيقية الى ما ترمز اليه (٢٣٥) . وقد نجح المحلل
فى تأكيد هوية النص الرمزية مستعينا بأدوات الالتفات على نحو فنى ،
نمثل له بالمخطط الآتى :

من	الى	الجميع	المفرد
اسم المفعول	فعل الأمر		
الغيبية	الخطاب	الطيور	الانسان

ويخصص المحلل الانسان في نهاية التحليل ، لنجد أنه الشاعر نفسه وتجربته المأساوية .

ان المحلل لم يتحدد بصيغ الالتفات ومعاذنية . وذلك أعطى التحليل سمة بلاغية مرنة لا تزهد بالدلالات ، وان أغفلت مستويات أخرى من أهمها : التراكيب والايقاع .

ويستفيد صلاح فضل من أساسيات مفهوم (الالتفات) ليطوره في دراسات أسلوبية تطبيقية منها تحليله نص أحمد حجازي (كائنات منتصف الليل) من زاوية « استعارة الضمائر » (٢٣٦) أي ارتكاز النص على أحد المواقع في الخطاب الشعري تجريدا أو نقصا . ويقصد به الإشارة الى موقع آخر مقابل له . فضمير المتكلم ليس الاقنعا للذات الغنائية المتعلقة بالقائل وبالمثال الذي تؤسسه بوساطة « مراوغة العائد فلا ينحصر في المتكلم ولا في الحاكم ولا في الانسان ولا في الثوري » (١٢٣٧) . بل يوسع الشاعر تلك الموائر لتحقيق الشعرية . وفي تحليل آخر يتأمل صلاح فضل الضمائر النحوية ، لاستكشاف مدى تمثيلها للضمير الشعري (٢٣٨) ، مستفيدا من أسلوب الالتفات ، الذي يعتمد تغيير الضمير من دون اختلاف المضمير ، والتجريد الذي يتمثل في الحديث عن (أنا) على أنها (هو) .

ونجد في هذا التحليل شمولية نفتقدها في سواء من التحليلات المنطلقة من البلاغة . لأنه يتأمل المستوى الايقاعي وأثر التدوير في بناء قصيدة البياتي (قراءة في ديوان شمس تبريز) (٢٣٩) محلا ومعينا التناص فيها ومفسرا رمزها لانجاز خطته الأسلوبية . فعائشة تتعامل مع الشاعر ، ويلور شمس الدين في فلكهما ، فيتحقق تدوير رمزي وأسلوبى وإيقاعي ، ينجح الشاعر في تجسيده الدلالة من خلاله . مثلما يوفق المحلل الذي لم يقف عند حدود المصطلح المستعار من البلاغة القديمة ، بل طوره وعادله .

ان تطبيق قواعد البلاغة على النصوص لا ينشئ تحليلا نصيا . وان اتخذ بعض خطواته معرضا لفنون البلاغة . فيصبح النص المحلل شاهدا بلاغيا موسعا . وهذا ما وجدناه في دراسة مطولة تتقصى (البديع في

شعر شوقي) (٢٤٠)، فتعقد فصولاً للجناس بأنواعه، والمشاكلة، والسجع، والطباق، والمبالغة، والتورية. لكن استقصاء هذه المفاهيم البلاغية من خلال قصائد شوقي، لم يفلح في بناء تحليل نقدي شامل. يطور تلك المفاهيم المناسبة لشعر العصر. فلم يفعل الباحث شيئاً سوى تفريع المصطلحات وتكثيرها، ثم استقائها على قصائد شوقي المختارة. بعد شرح المفاهيم على نحو ما جاءت في كتب البلاغة.

وثمة مداخل تحليلية تجزئية تنطلق لتحليل النص الشعري من زاوية نظر محددة بوسائل مستحدثة، لا أراها كافية لتحليل النص، بالرغم من جدوى بعضها في إضاءة مناطق مهمة في النص. ومن أهم هذه المداخل التناس.

لقد كان (التناس) أحد مقترحات نفاذ ما بعد البنيوية الذين شعروا بأن تأمل بنية النص على النحو الذي أراده البنيوية يخلق آفاق القراءة، ولا يفتح النص على سياقات، لها أهميتها في تحليل النص، وإدراكه، لأن تجريد بنية لا يكفي للاحاطة بشعريته. فثمة نسب أو قرابة لازمة مع سواء من أفراد النوع، ومع المدخور الثقافي والاجتماعي الذي يمثله النص، أو يدخل معه في علاقة تفاعل وامتصاص.

ويعود اشتقاق المصطلح وتداوله إلى الناقدة جوليا كريستيفا (٢٤١)، منتصف العقد السابع من هذا القرن في أبحاثها المنشورة في مجلة (تيل كيل)، التي تبنت النقد النسالي لبنيوية. ترى كريستيفا أن النص إنتاجية تربط بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه. «ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتناس ملفوظات عديدة مقطوعة من نصوص أخرى» (٢٤٢). وقد ميزت ثلاثة أنماط من الترابطات النصية تقوم على: النفي الكلي حيث يكون المقطع السخيل منفيًا نفيًا كليًا، والنفي المتوازي الذي يظل فيه المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، والنفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيًا (٢٤٣). فالنصوص لا تقرأ بما تحقق لها من وجود نصي. بل هي نصوص «تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن، عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيًا» (٢٤٤).

وكأن باختين قبل كريستيفا، قد تحدث في علاقة النص بسواء من النصوص من دون أن يذكر مصطلح التناس. بل استخدم مصطلح (الحوارية) لتعريف العلاقة الجوهرية التي «تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى» (٢٤٥). فكل خطاب على رأي باختين «يعود إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل». فمهما كان موضوع الكلام فإنه قد قيل بصورة

او باخرى . ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذى تعلق بسابقا بالموضوع » (٢٤٦) . ويصف باختين أعمال تولستوى بالمولوجيه ، لقيامها على وحدة متراسية لا صوت فيها الى جانب صوت المؤلف . وما دوستويفيسكى فاعماله مثال للحوارية والتعددية الصوتية (٢٤٧) .

ونواجهنا فى مصطلح (التناس) تعددية المسميات ، فهو تخارج نصى لدى يورى لوتمان (٢٤٨) وتحويل أو تمثيل عند لوران جيسى (٢٤٩) . اما جيرار جينيت فيسميه « التعالى النصى أو التدخل النصى » (٢٥٠) مشيرا الى الوجود اللغوى سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص ما فى نص آخر . ونعثر على تسميات آخر مثل الجامل النصى ومعمار النص والتقاطع والاختطاع والنقل والتعميق والتفاعل النصى والتعلق والتخارج والتضمن . لكن جوهر عملية التناس يكمن فى كشف النصوص الأخرى المؤثرة فى تشكيل النص المقروء ومعرفة الموروث النوعى للنص . وذلك موكل الى مهارة القارىء الذى يشارك مشاركة فعالة فى تعرف ارتباط النص بسواه ، سواء أكان التناس اعتباريا بفعل الذاكرة ، أم مقصودا يوجه المتلقى نحو مظانه (١٥٢) . وقد عرف العرب التناس فى هيئة التضمن بقصد بلاغى (٢٥٢) . وقد اخصه حازم القرطاجنى بالقول : « ان الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور » (٢٥٣) .

وتشعب درس التضمن فى النقد العربى الموروث . وأختص به باب السرقات الذى يندرج فى رصد الاخذ من النصوص الأخرى ، وأسرف فيه البلاغيون حتى أدخلوا فيه العلاقات النصية كلها ، وما كان منها بعيدا أو مصوغا بخفاء . لكن الشعراء المحدثين يشيرون الى مصادر نصوصهم وكأنهم يوجهون القارىء قصدا الى ادراك نصوصهم فى ضوء علاقاتها بمصادرهما أو مؤثراتها . ونشير هنا الى أسلوب أليوت فى ادخل نصوص كثيرة فى نصه . وأسلوب النسياب المتأثر به فى هذا المجال (٢٥٤) .

لقد وسع المحللون العرب المعاصرون دائرة التناس ، فلم يتحددوا بمفاهيم البديع الموروثة . ومنها الاقتباس والاكتفاء والتاميع والمعارضة (٢٥٥) وما الى ذلك من تضمينات صريحة أو خفية ، وأخرجوا التناس من سياق العلاقة النصية بين أفراد النوع الواحد الى سواه من نصوص الأنواع الأخرى . ومن بينها الدراما والتشكيل والموسيقى والسينما والسرديات الأدبية .

ولكن هل يمكن تحليل نص شعري على أساس علاقته بالنصوص الأخرى ، ودرجة حضورها فيه وتمثله لها ؟ وهل يغنى ذلك عن استكناه مستوياته الأخرى ؟

يحاول النقاد العرب أن يدرسوا شكل النص ومضمونه بمقياس التناس . فيحلل طراد الكبيسى قصيدة سامى مهدى (حين تعلمنا الأسماء) (٢٥٦) من جهتين ، مرجعية : لاستقراء شبكة الاتصال بالنصوص القديمة ، ونصية : أى تحليل تركيبية النص الجديد وخصائصه . فيبدأ معرفاً بقصص الخلق والتكوين ومعرفة الأسماء فى الكتب السماوية والأساطير العرفية القديمة ، ثم يبحث عن ظهورها فى نص سامى مهدى عبر ثلاثة مبادئ هى : الخطيئة ، والوجود بالاسم ، ثم الزوال .

ويشجع المنهج السردى للنص على استعمال مصطلحات المتن الحكائى والمبنى الحكائى (٢٥٧) لتمييز مادة العمل ، قبل عرضه ، عن تسلسلها وتنظيمها داخل النص . فتكون قصص الخليقة ، وطرد آدم من الجنة متنا يتخذ له مبنى شعرياً فى نص سامى مهدى لا يتقيد بالتسلسل أو التتابع . ويضم نص سامى مهدى حواراً يلى سرداً وصفيًا محايداً لبداية الخليقة . فتشكل النص من ثلاثة مستويات تمثلها : المقاطع السردية ، والحوار ، وما يتركب منهما . وذلك يتيح ثلاث قراءات مقترحة (٢٥٨) ، يناقشها المحلل ليخلص فى الخاتمة الى أن النص الجديد انحرف بالنص القديم ، وأُسبغ عليه دلالات خاصة ومعالجة فكرية جديدة .

لقد كشف التحليل القائم على التناس اطار القراءة الممكنة لمثل هذه النصوص التى تحاكي أو تضمن مآثوراً مشتركاً بين النص والقارىء .

ومن تحليلات التناس الموسعة ، تحليل خلدون الشمعة نص البياتى (تحولات محيى الدين بن عربى) . والتوسيع هنا ذو بعدين ، الاول : تمدد النص الحديث الى أعماق شخصية المفكر والشاعر الصوفى ، والثانى : تأمل ما يمكن أن يستعيره لشعر من الحقول المجاورة له . فالمحلل يفترض أن هذا النص « مونولوج درامى » (٢٥٩) . لأنه يعتمد شخصية واحدة ويتوجه الى الجمهور انطلاقاً من موقف درامى . ولغته هى لغة الفعل المضارع الذى يجرى الآن . أى لغة الحدث الدرامى . أما الجوانب القصصية فيغطيها الفعل الماضى . لهذا تتوتر القصيدة على المستويين الدرامى والقصصى . ان اللحظة الدرامية فى النص هى اللحظة التى يبعث فيها محيى الدين بن عربى . لكن القصيدة « ليست استعادة تاريخية : بل خلق أسطورى بدلالة معاصرة » (٢٦٠) .

وقد أفلح المحلل فى استدعاء تقنية القناع لتحليل مثل هذا النص الذى تطنى عليه السمة الدرامية وهى أساس الحركة الصراعية فى المسرح حتى ان قول الشاعر : (أحمل قاسيون) يشير ثلاثة احتمالات : أن يعود الضمير الى ابن عربى ، أو الى شخصية الشاعر المتلبس بشخصية ابن عربى ،

أو يمثل الأنا الشعرية الخالصة . لكن الضمير يعود الى محتمل رابع هو الممثل الذى يؤدى هذا المونولوج الدرامى . بقناع الشاعر وابن عربى معا . ويقدم الأحداث من الخارج ويهزج القصصى والدرامى ، الماضى والحاضر ، أنا لشاعر وشخصية ابن عربى .

ويمكننا تسجيل مأخذ على هذا التحليل بالرغم من انسجامه ووضوح خطته ودقة رصده لحركة الصراع فى النص . والمأخذ يتلخص فى ضعف العدة الدرامية ، أو الثقافة المسرحية التى يفترض توفرها فى المحلل لمعينة التناس بين ما هو مسرحى وما هو شعرى . وإلى جانب اغفال مصطلحات المسرح ومفاهيمه لم تتضح لنا خطة بين التحليل المعتمدة مبدأ التناس على نحو واضح .

ويغرى تقارب الشعر والفن التشكيلي محللا آخر ليرى أثر اللوحة فى الصورة الفنية فى شعر الحداثة ، منطلقا من تقارب الفنون والتواصل المستمر بينها (٢٦١) . بالرغم من محافظة كل منها على خصائص تميزه من سواه . فالرسم فن مكاني يتلقى بالبصر ، والشعر فن زمانى ذو ايقاع مسموع . لكن ذلك لم يحل دون استعلاء الأثر عبر اللون والتصوير والفراغ أو الصمت .

وسيجد القارئ أن المحلل تتبع الآثار العامة لا الخصائص الفنية . وفى تحليل قصيدة مملوح عدوان (استكشافات عربية) (٢٦٢) يجد الناقد (مشهدا) يتشكل من قرية صغيرة ببيوت طينية ، ورجال متعبين ، يقابلهم غزاة متوحشون يحاصرونهم . لكن هذه العناصر السردية لا تؤلف جزئيات مشهد تشكيلي ، أو توجه القارئ لاستنفار خبرته البصرية . اذ لا وصف تفصيليا ولا تشكيلات لونية أو تقاطعات تحليل الى سطح اللوحة . ومن الواضح أن المحلل لا يتوفر على ثقافة فنية تشكيلية متخصصة، الى جانب غياب معيار التناس واجراءاته .

وعلى خلاف ذلك ، يفيسد محلل نص آخر من تجاور (الشعرى) و (التشكيلي) . فيحلل قصيدة البياتى (الموت فى الحب) مستعيرا مفهوم جيران جينيت عن (التعدى النصى) أى « تجاوز النص لحدوده المعيارية التى تسطرها مشروطات نوعيته وانبثاته ، ومراكمته لنصوص موازية » (٢٦٣) . فيتأمل التبادل الدلالى بين نص البياتى واللوحة المصاحبة للقصيدة التى رسمها الفنان آدم حنين .

وإذا كان « النص ذا هوية شعرية » . يتوسل بلغه دفتطبه من المعجم . . فاللوحة واحدة من الصيغ الواصفة . . أو الادغام لطبقات من السؤال اللغوي داخل بوتقه واحدة » (٢٦٤) . وتمهيدا للتعددية النصية لقصيدة البياتى يحلل الناقد عنوان النص وصلته بعنوان المجموعة الشعرية (الموت فى الحياة) والتصدير المقترض من البير كامو ، وصولا الى أثر اللوحة المصاحبة للنص فى التلقى ، وتكوين أفق انتظار القارئ الذى يصل اليه نص البياتى مصحوبا بتلك الموجهات كلها .

ان هذا نوع من التناص الذى لا يظهر أثره فى متن النص المحال المنتهى عند مجاورة لوحة الفنان آدم . حينئذ له . لكن القراءة الدلالية لا تستطيع أن تغفل هذه المجاورة التى عمقت الاحساس بعذرية عائشة ورمزية جسدها ، وباستعارة النخيل عنصرا طبيعيا مكملا لعذريتها وخصوبتها :

عائشة تبعث تحت سعف النخيل

فراشة صغيرة

تطير فى الظهيرة

ها هي ذى ترشق بالقرنفل الأحمر وجه الموت

ومقابل ذلك تساك الى اللوحة جسدية رمزية أخرى هى تكوينات المرأة والنخلة ، بموازاة دقيقة داخل شكل دائرى يوحى بدورة الطبيعة . ما عادت اللوحة اذن انجازا ذيليا ، ولم تؤدى مهمة توضيحية بابل كشفت البنية الرمزية والاقنعة الاستعارية مانحة المتلقى مفتاحا دلاليا للدخول الى عالم عائشة . فكان التناص هنا عفويا . لكنه أضاف الى رصيد القراءة والتلقى عاملا بصريا وزمانيا يعمق ادراك النص .

ولكاتب الرسالة محاولة يرصد فيها تناص قصيدة يوسف الصائغ (النخلة القتيل) مع لوحة للفنان جواد سليم عنوانها (الشجرة القتيلة) (٢٦٥) .

والتناص هنا قصدى ، أتاح للمحلل تعقب الوجود التشكيلى لشجرة جواد سليم الجميلة بالرغم من القسوة المسلطة عليها ، وظهورها فى نخلة يوسف الصائغ بصفتها القريبة منها (٢٦٦) .

ويحلل سعيد الغانمى قصيدة (حلم فى أربع لقطات) لبليد الحيدرى (٢٦٧) موسعا التناص ليشمل وجود خصائص من أجناس

خارج الادب ، يشجعه فى ذلك قيام قصيدة الخيدري - وشعره عامة - على تقنيات مستعارة من الفن السينمائى . والتناص فى هذا المثال قصدى ، يوغل فيه الشاعر مفترضا وجود شاشة تعرض عليها أربع لقطات ، التزم الشاعر فى الأولى والثانية عرض جزئيات لا يربط بينها الا وجودها السينمائى ، أى السيناريو المتسلسل المجسد بالربط المحكم من خلال الصورة :

تفتش الشاشة عينان

انفجرت شفتان

ابتسمت

لمت عدة أسنان ..

وكان على المحلل أن يستحضر لوازم فنى الشعر والسينما . فكانت القصيدة سيناريو « موزونا » ينتسب بعضه الى الفن التصويرى وبعضه الى الفن الشعرى « (٢٦٨) » . وواضح أن المحلل برع فى استثمار مصطلحات السينما وأجراها فى تحليله (المونتاج - التصوير من الخارج - القطع ...) ثم افترض لقطة خامسة قوامها البيت الختامى المفرد الذى يعود الى العنوان ثنائية :

الصالة خالية الا من رجل نائم

وكان جوهر التناص فى تحويل الزمانى الى عنصر مكاني مرة ، وتحويل المكانى الى زمانى أخرى . فيغدو نصا تصويريا فى الأولى ، وأدبيا فى الثانية (٢٦٩) .

لقد وهبت اللغة السينمائية نص الخيدري ، قدرة على ترسيخ ملفوظاته وتصوير فكرته ، وأدى التناص مهمة دلالية كشفت عنها التحليل ولخصها برواية الشاعر واستبطانه لحلم الآخر قتيلا وقائلا ومتفرجا . أما على مستوى الأداء فقد درس المحلل زاوية نظر الشاعر وحضوره السردى خارج الحدث وداخله . وما اتخذه من مهارات ، فنية ليجعل آلة التصوير تغنى على حد عبارة المحلل فى العنوان المختار للتحليل .

ويمكن أن نرصد علاقة التناص بين القصيدة والسرد فى مثال تحليل لطراد الكبيسى ، اقتصر فيه على دراسة تقنية السرد فى (حاشية

الأرض (٢٧٠) لسامى مهدي . وتعتمد القصيدة قصة الخليقة مرة أخرى .
فكأنها تؤدي تناسبا داخليا بين عمليتين لشاعر واحد في موضوع واحد .
لكن المحلل اختار النظر الى النص من زاوية علاقته النصية بالسرد . أى
القصص المتنوع بشكله المتحقق والكيفية التي أطلعنا بها الشاعر على ما وقع
(المبنى الحكائي) أو تعرفنا ما وقع فعلا قبل النص (المتن) (٢٧١) .
ولتعقب وجود السرد في النص الشعري ، يلجأ الناقد الى نظام
الوحدات فيجد أن النص مركب من أربع وحدات يتبع فيها السرد مجرى
الحكاية وتطورها . وفي النص علاقة زمنية ، أى وقت محدد لوقوع
الحدث مربوطا بسلسلة سببية تؤدي الى النتيجة أو الحل . وبالرغم
من جهد الناقد في الافادة من مصطلحات السرد وتحليله ، كان بالتطبيق
حاجة الى تعميق واستدلال مطول . فالوحدات الأربع ملخصة بنثر معانيها
ودلالاتها . ولم يرصد الناقد سرديتها أى تنازلا عن علائقها الشعرية
ورجحان هويتها السردية .

ولكاتب الرسالة محاولتان في كشف التناص بين الشعري والسردى
في تحليل نصين لحسب الشيخ جعفر ، كانت المهيمنة السردية صريحة
وقوية فيهما . فقد نظم الشاعر حكايتين من الموروث الشعبي والقصصى
القديم هما (الراعى والحجرة) (٢٧٢) و (الأسد والثعلب والحمار) .
فى الأولى اعتمد الشاعر نص الحكاية فى (كليله ودمنة) كشف عنها
المحلل وأورد نصها ، ليتعقب حضورها فى قصيدة (صيحة الجرار) .
المنظومة على هيئة سونيتة شعرية . وفحص علاقة النص بمراجعته ونواته
النصية ، وما أجرى الشاعر من تعديلات على الحكاية بدءاً من العنوان .
حيث أصبحت جرة الناسك المفردة (جرارا) بالجمع . وحاول تأويل
تكسرهما فوق رأس الشاعر لتلمس الشعور بالخيبة وانهييار الحلم .

أما حكاية (الأسد والثعلب والحمار) فقد اختار حسب الشيخ
جعفر رواية أيسوب لها ، مع تضمينات غير صريحة من رواية ابن الجوزى
للحكاية فى (كتاب الأذكىاء) ، وقد وجد المحلل - مستعينا بالعنوان
والاهداء وما يتصدر النص وما جرى من تعديل - أن اختيار نسخة أيسوب
ذو دلالة مهمة توضحها الاستعانة بما اقترحه فلاذيمير بروب من وظائف
مترابطة داخل الحكاية الشعبية (٢٧٣) . واستقصى المحلل أفعال السرد
وأحصى عائديتها وأثر البناء التقليدى واللغة المعجمية فيها .

وبذا كانت قصيدة (الوادى الكبير) (٢٧٤) مناسبة لاجراء التحليل
النصى بمفاهيم التناص ومفرداته ، وتوسيع أفقه ليشمل علاقة المحكى
بالنظوم ، والموروث بالمعاصر .

ولعل أيسر أنواع التناص ، هو الذى يقف عند حدود استخراج الأثر التراثى فى تشكيل نص جديد . فكان المحلل فى هذا المجال يستعين بالبلاغة القديمة ومفاهيم التضمين والسرقة والأخذ من دون مراعاة لبناء النص الحديث . فإذا قال الشاعر : « بالشام أهلى والهوى بغداد » هرع المحلل الى البيت القديم (٢٧٥) الذى انبثق منه النص ليطلق التضمين والجو التراثى على النص الحديث كله ، حتى ليتمحل الصلاقة تمحلا . فيغدوا قول الشاعر : « فكان وجهه زيتونه تحت أصيل القدس » (٢٧٦) على رأى المحلل إشارة الى الشجرة المباركة فى قوله تعالى « زيتونة لا شرقية ولا غربية » مهملا السياق الثقافى والواقعى للنص . فالتساعر (يوسف الخطيب) فلسطينى ، وللمزيتونة دلالة عامة على فلسطين كدلالة النخل على العراق .

لكن تناص (القناع) التراثى والأسطورى أكثر ملاءمة لمثل هذه الاستعمالات التاريخية فى الشعر . ونمثل للتحليلات المنطلقة من (القناع) مدخلا الى عالم الدراما الشعرية ، على نحو ما صرح به البياتى فى حديثه عن تجربته الشعرية ، وتبعه صلاح عبد الصبور (٢٧٧) . ثم دخل الى لغة النقد الأدبى المعاصر (٢٧٨) ، ليمزج الفن الشعرى بالأداء الدرامى من خلال اختيار الشاعر رمزا أو شخصية ، يتقنع من خلالها لإبراز صوته الى حد التطابق التام ، مع التدرج فى شفافية القناع وبروز وجه الشاعر من خلاله . وفى هذا الضوء يحل محسن أطيمش عددا من القصائد من بينها (محنة أبى العلاء) للبياتى ، فيجد أن صوت الشاعر يعلو على صوت أبى العلاء مما منع أن يكون القناع تابسا (٢٧٩) . ويشير بذلك الى ضعف الاتقان الدرامى لأن القناع يلزم مستعمله بموازنة دقيقة تسوغ استحضاره ، وتفتح دلالاته على صوت الشاعر وزمنه الراهن . وقد تأمل أطيمش عبارة غالييلو التى افتتح بها البياتى نصه « ولكن الأرض تدور » فاقترح أن تكون القصيدة عن محنة غالييلو لا محنة أبى العلاء .

ومن القصائد المحللة بتقنية القناع تناصا بين الشعر والدراما ، تحليل عبد الرضا على لعدد من القصائد الحديثة ، نختار منها تحليله لقصيدة صلاح عبد الصبور (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب) (٢٨٠) « التى استخدم فيها قناعا لشخصية فولكلورية ، وحكاية شعبية من ألف ليلة وليلة . وبعد ان شرح المحلل خطوات الشاعر فى نمو نصه توصل الى أن تشكيل القناع هنا ، بقدر ما يثير من فردية يؤدى الى اتساع نطاق التجربة » (٢٨١) . ويعنى بذلك اتساع الدلالة وتعميق ملامح القناع لتشف عن هموم معاصرة توازى فى دلالتها الرمزية ما اصطنع الشاعر

من شخصيه دراميه . فنوسع البطل ليشمل ما يساويه فى الوصف والسلوك ، واتسع البلاط ليشمل الكون ونظامه العام .

وبتأثير من الفلسفة الظاهرية اهتم بعض المحللين بظواهر النص كلها : « شكل الحروف ، وعلامات الترقيم ، وتوزيع الفقر ، وعلاقة البياض بالسواد ، والفضاء النصي والفضاء التصويري » (٢٨٢) . ويعزز هذه الاستعانة الظاهرية استفادة قصوى من نظرية الجشتالت فى ادراك الأشكال وبعض المنجزات السيميوطيقية فى تأويل العلامة وصلتها بالمرجع . وتمثل هذه التحليلات الشكلية (نسبة الى الشكل) ضيفا بالنزعة النقدية المضمونية الشارحة للنص ، والنزعة البنيوية المغلقة الواصفة له .

لقد أولى المحللون الظاهريون ، عناية خاصة بالفضاء النصي أو توزيع المتن النصي على مساحة المقروء ، وأثره فى تشكيل النص فى عملية القراءة .

وقد أوغل هؤلاء المحللون فى تأمل قنوات توصيل العمل الشعري ، والعوامل الطباعية ، وتوزيع الأسطر والكلمات ، ودلالة الأشكال الشعرية فى النصوص الحديثة ، والبنى المصاحبة للنص ومنها : استهلاله وخاتمته وهوامشه وحواشيه . لأن هذه البنى جزء من « العناصر الكامنة وغير المتحققة » والقراءة الايجابية تستجيب الى سلسلة الكلمات المطبوعة وتقوم بملاءمة هذه الجوانب » (٢٨٣) . فقراءة الفضاء النصي تعين العمل داخل اتجاه جمالى لا تدركه دراسة بنيته الداخلية . وقد وصف انجاردن العمليات المعرفية والخبرات الذاتية الضرورية لتعيين طبقات المعنى ، وفى مقدمتها ادراك الإشارات المكتوبة والمفروضة وتعيين المظاهر التخصيلية والموضوعات والمعانى .

ويعاب على التحليل الفضائي للنصوص ، أنه لا يصلح الا لتحليل النصوص التى يهيمن النظام المكاني على بنيتها . ويظهر فيها الاهتمام بالعناصر الخطية جزءا من قصد الشاعر .

ويغلب عليها الاغراق فى عزل الشكل الكتابي عن الجوهر البنائي للنص ، واغفال المستويات الصوتية والايقاعية خاصة (٢٨٥) . لكنها من جانب آخر تلائم متغيرات توصيل الشعر ، وما للطباعة من أثر فى تشكيل صورة النص وتحديد تلقيه ، بعد الانتقال من طور المشافهة فى ارسال الشعر وتلقيه سماعيا ، ثم كتابته يدويا وقراءته بصريا ، الى دخول الطباعة وتشكيل الفضاء النصي على وفق مقتضياتها المؤثرة فى تلقي النص أيضا (٢٨٦) .

ولقد انثر « التحول من التفاهية عبر الكتابة والطباعة الى الانتاج الالكتروني للكلمة تأثيرا عميقاً في أنواع فن القول ، بل حدد مسار تطورها » (٢٨٧) . فلهذا الانتقالات الحضارية انعكاساتها على البنى الادبية وخصائصها . ومن ذلك ضعف القافية بضعف مهمتها الموسيقية والدلالية ، لدونها اداة تذكّر وعلامة انتهاء أو وقف سمعية ، اغنى عنها السطر الطباعي وظهور علامات الترقيم فى النص المطبوع بعد اقتصارها على النشر . لأن ألقاء الشعر أو انشاده لا يتيحان ظهور هذه العلامات التى يحل محلها الوزن ووحدة البيت . وأمكن الشعراء أيضاً تجزئة الأبيات فى جمل شعرية لانحوية أو عروضية . بل جزأ الشعراء بعض الكلمات لظهور معان نفسية خاصة . واتخذ التكرار أشكالاً دلالية لم تكن معروفة فى النظم وضعت الروابط النحوية والعطف والاسناد .

وبرز الفراغ الطباعي ، والتنقيط والتداخل بين المتن والحاشية أو الهامش ، واستخدام الاسهم والاقواس والخطوط واستثمار الأشكال التصويرية فى القصائد (٢٨٨) . ويهتم المحللون الشكليون بما يحيط بالنص من مفردات الفضاء ومنها : العنوان ، المقدمة ، العنوانات الفرعية أو الداخلية ، الهوامش ، الخلاف ، الاهداء ، الصور والرسوم ، كلمة الناشر . . (٢٨٩) . ويدققون فى التغيرات التى يترعرض لها النص خلال مراحل نشره حذفاً ، أو زيادة أو تبديلاً ، ويرون ما تحمل من دلالة على مستوى التلقى .

لقد أصبح للنص المطبوع سطح أو جسم تظهر مزاياه المادية لا بالمفوظ الشعرى وحده ؛ بل بالسلمات والهيئات الشكلية التى يتخذها وجوده فوق بياض المطبوع (٢٩٠) ويوجب استدعاء خبرة القارئ البصرية لادراك النص .

وسوف تعرض هنا أنماطاً تحليلية اهتمت بالمدخل أو العتبات « التى تجعل المتلقى يمسك الخيوط الأولية أو الأساسية للعمل » (٢٩١) .

ومن أهم التحليلات الفضائية تحليل محمد الماكرى قصيدة محمد بنيس (هكذا كلمنى الشرق موسم الحضرة) التى طبق عليها الباحث فرضياته النظرية حول « الاشتغال الفضائى فى النص الشعرى » وهو مجموع مظاهر (التفضية) أى تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية النص « (٢٩٢) . انطلاقاً من البعد البصرى لعمليتى كتابة الشعر وتلقيه . فتناول ثلاثة مستويات تركيبية ودلالية وتداولية ، ترتبط بظاهراتية بيرس التى تعنى مجموع ما يظهر من طبقات الظواهر ، ووصف خصائص كل منها . وتطبيقاً لهذا المنهج السيميوطيقى يدرس

الباحث التركيب العلامى للنص ، وعلاقات العلامات بموضوعاتها ،
والؤولات الممكنة ، بحيث يستوعب التحليل نوعين من الفضاء ٠٠

١ - الفضاء النصى . أى العلامات اللغوية البصرية (حروف
وأسطر وعلامات ترقيم وبياض ٠٠) ٢ - الفضاء الصورى . أى الدلالات
التشكيلية والاستعارات البصرية ومنها : الأشكال والخطوط (٢٩٣) .
وهذه المكونات الفضائية كلها تعد قبل كل شىء « موجهة للقراءة أى لتلقى
علامات النص اللغوية المكتوبة » (٢٩٤) .

وقد درس المحلل البنية الخطية للتصيدة لأنها مكتوبة بالخط
المغربى . وهذا نجد معارقه لافتة للاهتمام ، فالقصيدية مكتوبة بيد خطاط
ولم يكتبها الشاعر نفسه . فإذا كان الخط المغربى (الأندلسى) موجه
قراءة على مستوى التلقى ، فإنه لا يفيد فى معرفة مقصيدة الشاعر
نفسه (٢٩٥) . لذا انتقل المحلل الى دراسة حركة الأسطر ، والنبر
البصرى ، والبياض والسواد ، وعلامات الترقيم والهيئة البصرية للحروف .
وبعض هذه العلامات الفضائية تلزم القارئ بمعرفة معمقة بالشكل الخطى
مثلا . ما البنية الموضوعية فقد حللها الباحث على أساس المقابلة بين
المشرق والمغرب ، وأفاد المحلل هنا من وثيقة خارجية هى (بيان الكتابة)
لمحمد بنيس فجاء بالسياق الخارجى لمعرفة المؤول الدينامى لهذه المقابلة
الثنائية (مشرق / مغرب) . ثم تعقب مظاهرها النصية وحلل العنوان
المكون من شقين ، كبير : (هكذا كلمنى الشرق) ، وصغير أو ثانوى هو :
(موسم الحضرة) . ولم يلتفت الى التناص بين العنوان وكتاب نيتشسه .
(هكذا تكلم زرادشت) بالرغم من اهتمامه بالعنونة . ولكنه انصرف الى
تحقيق نسخة النص وما أجرى عليها الشاعر من تعديل بعد نشرها
الثانى .

وقد ظل جزء من التحليل اجتهادا جماليا خالصا ، ولا سيما فى
تحليل الفضاء الصورى . لأن ماثيره الأشكال البصرية والاستعارات
التشكيلية تختلف فى أهميتها ومدلولها حسب تلقى القراء ومحددات
وعينهم ومعرفتهم وتذوقهم .

وقد أثبت هذا التحليل الفضائى أن التحليلات الجزئية لا بد لها من
 مرونة وشمولية لتحيط بالنص . فالمحلل استعان بالسياق الخارجى
والداخلى (آراء الشاعر وقصائده الأخرى) وحلل بنية الموضوع وهى
ليست من عناصر الفضاء النصى الخالص .

ويرصد علوى الهاشمى فى تحليل قصائد من شعير البحرين
الحديث (٢٩٦) عددا من التشكيلات البصرية : متموجة وممتدة (مدورة) .

وحركية . ويدرس الهيئات الفضائية للنصوص وإيقاع الفراغ الناجم
من التحكم القصدي بتوزيع الأسطر الشعرية على الورق .

لكنه ينتقل من دراسة السطح الفضائي للمطبوع الشعري الى
دلالاته النفسية والرمزية مثل الفرع من الفراغ أو البياض الخالي ،
فيستدل على ذلك بأدلة لسانية وملفوظات عن البياض مفردة أو عبارة .
فيخلط البصرى بالتعبيري ، والمنظور بالملفوظ ، والتشكيلى بالنفسى .
ليصل الى ما يسميه « التشكيل التعبيري » (٢٩٧) توسعة للفضاء النصي
والبصرى .

لكن كمال خير بك فى وقفة سريعة عند ملامح كتابة القصيدة
الجديدة (٢٩٨) يشير الى ظواهر مهمة ، ويسندها الى تفسير فنى خالص
يتعلق بخصائص الشعر الحديث نفسه . ومن هذه الظواهر : التنقيط
والفصل والتوزيع غير المنتظم للأبيات ، ومالها من أثر فى تكوين الجملة
الشعرية . مع التنبيه على بعض « التلاعبات الخطية التى تكشف أحيانا
عن مزاج فنتنازى وبراعة بهلوانية » (٢٩٩) .

اما محمد بنيس فيدرس بنية المكان فى القصيدة ضمن دراسة
موسعة لتجليات البنية السطحية للمتن التى تشمل البيت والقافية
والوزن والإيقاع والمكان والزمان (٣٠٠) . وإذا كان الشعر المغربى القديم
يضم أشكالا بصرية قائمة على استثمار المكان والكتابة داخل مربعات
أو دوائر ، فإن الباحث يرصد بنية المكان فى المتن الشعري الحديث ، فى
المغرب خاصة . ونفهم من تحديده لهذه البنية فى « لعبة الأبيض
والأسود » (٣٠١) أنه يعنى بالمكان هنا الفضاء النصي والتصويرى لا المكان
بالمعنى المادى الخارجى . فالنصوص التى يحللها (للمجاطى والكنونى
والسرغينى) تعيش ما يسميه المحلل « صراعا حادا بين الخط والفراغ ،
أى بين الأسود والأبيض » (٣٠٢) . وهو صراع بين المكتوب والمساحة
التخالية من الورق ، يعده المحلل انعكاسا لصراع داخلى يعانى به الشاعر
المعاصر ، ويريد أن يمتد به الى قارئه ليدخله فى متاهة القلق والشك .
ويعضد توزيع الخط والفراغ توزيع آخر للون الحروف . فأحد الأمثلة
المحللة مطبوع بالحرف الأبيض ، والآخر بالأبيض والأسود ، والثالث
بالأسود . لكن المحلل يسلب التلوين دلالة النصية . ويرى أنه لا يعود
الى ارادة الشاعر بل الناشر ، لأسباب اجتماعية لا فنية . منها : تشریف
النص بطباعته بالحرف الأسود ، وزيادة اهتمام القارئ به
وتقديره ! (٣٠٣) .

ونأخذ على تحليل بنيس مآخذ عدة . من بينها : حصر بنية المكان في الخط والفراغ . وهذا أمر بديهي لابد منه في طباعة أى نص : قديم أو حديث ، معربى أو مشرفى . أما لون الحروف فقد خرج فى تفسيره من التحليل النصى الى حقل اجتماعية الادب . اى حياة النص داخل المجزع وتقاليده وأحكامه . وبهذا التفسير سلب بنيس المظهر الطباعى ، والمكانى عامة ، وخصائصه العلامية .

ولم يكن مقترحه لتجاوز محدودية التعامل الشعري مع المكان الا بالعودة الى الخط المغربى وتقاليده بعد افراغها من مضمونها اللاهوتى (٣٠٤) ! وقد نوقشت هذه الدعوة فى حينها واتضح ما وراءها من نزوع ليس الفن فيه الى وسيلة لتوصيل محمول أيديولوجى يفترض فراقا ثقافيا وهميا بين نص المغرب ونص المشرق !

وفد نجح المحلل فى مكان آخر من دراسته فى تلمس بعض المزايا المظهرية للنصوص وأثرها فى تلقيه . فدرس ظاهرة « انعدام الربط بين الوحدات المركبة » فالنص الشعري المعاصر مجزأ الى مقاطع مرقمة ومعنونة ، أو مرقمة ومعنونة . . او من غير ترقيم ولا عنوان « (٣٠٥) . وقد فسر الشاعر هذا التقطيع ، أو التركيب المقطعى بأنه خطوة لدخول القصيدة المغربية « ميدان التركيب الدرامى للعالم الشعري . . والربط الأساسى الموجود هو التلاحم الباطنى بين مراحل نمو التجربة الشعرية الذى يقضى الى اكتمال النص بوحدة عضوية » (٣٠٦) . ولم نجد أثرا لدرامية القصائد المقطعة التى اختارها أمثلة فى تحليلاته . وان وجد هذا الملمح الدرامى فانه متكون بعوامل آخر ليس التقسيم المقطعى أحدها . ونسمى من هذه العوامل الملمح السردى ، وأسلوب الالتفات أو الخطاب ، والحضور الرمزي أو المقنع لبعض الشخصيات أو الأنماط البشرية .

ومن النقاد العراقيين الذين اهتموا ببنية المكان فى الشعر ياسين النصير ، بالرغم من تدرجه البطيء فى تطوير مقولة المكان ، بدءا بفهم عابر لوجود الأمكنة فى الشعر ودلالاتها الاجتماعية أو الطبقيّة ، وربطها بالطبائع العامة للفئات والجماعات ، ومرورا بالمؤثر البشلاى نسبة الى غاستون باشلار (والظاهراتى عامة ، وصولا الى تحليل مكاني داخلى أى ضمن بنية النص نفسها ، والابتعاد عن المعالجات الموضوعية (نسبة الى الموضوع) ، أو الأماكن المعينة أو المحددة ، ومراعاة طاقاتها الرمزية والشعورية ، وما يضفيه عليها الشاعر من أبعاد . . فهى أمكنة (شعرية) لا تقاس دائما بمراجعتها فى الخارج . والقصيدة فى هذا المجال تشبه اللوحة التى لا تحيل الى مرسوم خارجى لثناظره أو تحاكيه . بل تنقل ما يتراءى للرسم لحظة إنجاز عمله . والمكان الشعري منظورا اليه ظاهراتيا ، فى

صياغة الذات لموضوعها بوعى خاص . فتكون القصيدة أمكنتها التي لا تشبه سواها . والنصير مهتم فى كتابه (الاستهلال) (٣٠٧) . بفن البداية أو المطلع ، مع توسيع (المطلع) التقليدى أى البيت الأول من القصيدة ، ليشمل جملة الاستهلال التى تطول لتصبح أحيانا مقطعاً كاملاً .

والاستهلال عند النصير بنية ، يضطرب تحديدها . فهى متميزه متكاملة مرة ، ومبتدأ خبره العمل كله ، أخرى (٣٠٨) . وفى تحليل قصيدة ياسين طه حافظ الطويلة (ليلة من زجاج) (٣٠٩) ، يحدد استهلالها بمقطع من ثلاثة عشر بيتاً يوزع مفرداتها على عنصرى الزمان والمكان .

ونأخذ على المحلل اعتباطية تقسيماته . فالاستهلال معين بمزاج غير معلل . اذ نستطيع أن نحدد الاستهلال بقول الشاعر :

فى شارع المغرب حطت نجمة

وانكشف خلف السياج غرف

خمس

ولا سيما أن المحلل نفسه يرى أن « نواة النص نجدها فى حكاية النجمة التى حطت فأضاءت » (٣١٠) . وما يسميه (المكان . . البؤرة) (٣١١) نجده فى قول الشاعر : (الغرف الخمس) . أفلا يكفى وجود النجمة والغرف فى البيتين الأولين لعددهما استهلالاً ، وليس الأبيات الثلاثة عشر التى اقترحها النصير استهلالاً ؟

وتبدو الاعتباطية واضحة فى تصنيف عناصر النص (٣١٢) . فلماذا عد النخل مكاناً وليس النارنجة ؟ ولماذا الشارع الا السياج ؟ ولماذا لم يعد الرطوبة التى تأكل الغرفة زمناً ، ولم يعد النوم بلا كلام كذلك ؟

ان المحلل يولى الاستهلال أهمية اجمالية ، ولا يخصص مداه البنائى . فننظر بالقارئ حاجة الى اجابات كثيرة : فهل يولد الاستهلال النص كله ؟ وما صلته بالعنوان ؟ وبالنص فى مستوياته المتعددة ؟

ان النصير يشبه الاستهلال فى استقلاله داخل النص بالجنين المتكامل داخل الجسد . وهو تشبيه غير موفق . لأن الجنين انسان

وصغير أو نص صغير • أما الاستهلال فهو عضو من أعضاء جسد النص لا يكتمل إلا بها (٣١٣) •

ومن أكثر التحليلات التجزئية شيوعا فى نقدنا العربى المعاصر : التحليلات الموضوعية التى ينحصر جهد المحلل فيها باستقصاء الموضوع الذى يدور فيه النص ويعرضه • وهذه التحليلات نوعان : عام - وهو الأغلب - ينطلق من فهم مباشر لموضوع النص ويختار للوصول اليه سبل الشرح ، أو الاجتهاد التفسيرى فى ضوء تحديد الموضوع الذى يكون كبيرا ومهما فى العادة • والنوع الثانى - منهجى ينطلق من رؤية موضوعية (تسمية أو موضوعاتية) متأثرة بالأسس النظرية للمنهج الموضوعى فى تحليل النصوص الشعرية • ويقوم أساسا على « البحث عن النقاط الأساسية التى يتكون منها معنى العمل الأدبى » (٣١٤) ، بقراءة حرة المداخل تدرس الموضوع الرئيس الذى يقضى الى الموضوعات القرعية المنبثقة عنه (٣١٥) •

ويعد جان بيار ريشار من أبرز منظرى هذا المنهج وواضعى قواعده التحليلية الى جانب جان روسى ، وستاروبنسكى ، وباشلار ، وبوليه وغيرهم (٣١٦) •

وفى مقابلة أجراها فؤاد أبو منصور مع ريشار نُشر على تسمية أخرى للنقد الموضوعى أو الموضوعاتى هى : النقد الجذرى • يقول ريشار : « أفضل استعمال كلمة (جذر) لأنها اللمعة أو الخلية الرحمية الأولى للموضوع •• ان التفرعات الموضوعاتية تنبثق من الجذر بطريقة توالدية أو وفقا لتساق تصادمى تتجاوزى » (٣١٧) • ان البحث فى (الموضوع) ليس تشخيصا سطحيًا للغرض ، أو الفكرة العامة أو المعنى الشامل • فئمة شروط لتعيين الموضوع أهمها : تردده أو عودته بالحاح فى الأثر الأدبى ، ووجود التوزيعات الضمنية المفردة الموضوع بعد احصائها وتأهل دلالاتها (٣١٨) •

ومن الخطوات الاجرائية للتحليل يقترح ريشار : العثور على الخلية الرئيسية فى النص وحصر محاورها وجذورها ضمن التجسيد اللغوى والبحث • أى احصاء مفرداتها • ثم مقارنة الجذور واستخلاص تراكماتها وأبعادها الدلالية وأخيرا اعمام المقارنة على نصوص الكاتب الأخرى (٣١٩) •

ريؤخذ على هذا المنهج أنه « لا يكاد يلتفت الى الجوانب التقنية فى تحليل الأعمال الشعرية • فهو نقد مأخوذ بالمعانى العميقة واشتغال الدلالة فى الشعر » (٣٢٠) •

والى جانب ذلك نتمنح شاعرية لغة هذا النقد الصادرة عن انطباع ذوقى ، أو تعاطف مع النص . ولا ينكر ريشار جزئية النقد الموضوعاتى ، لكنه يضيف « أن النقاد الجذريين يريدون ادماج الجزء فى نظام نقدى كامل . لا أن يحلوه مكان المناهج النقدية الأخرى » (٣٢١) .

وفد تمثل بعض النقاد العرب الخطوط ادساسبية لهذا المنهج ولا سيما الدراسات التى أشرت إليها فى هذا البحث (لعبد الكريم حسن وسعيد علوش وحديد لحدانى) (٣٢٢) . وظهرت دراسات كثيرة فى مجال الموضوع وتحليله . لكنها لا تستند الى نظام منهجى ولا تسعى مفاهيمها أو منطقاتها . ومنها الدراسات النقدية حول الرواية غالباً والشعر أحياناً . وهى مكتوبة عشوائياً ومن دون التقييد بأى منهج أو رؤية (٣٢٣) . وكثيراً ما قرأنا دراسات نقدية أو تحليلية حول الموت أو المرأة والجنس ، أو المدينة والريف أو الأمكنة أو البطولة والنضال فى القصة والرواية . لكنها ننحو منحى لا منهجياً قائماً على دراسه المضامين أو المعانى .

ومن أبرز المنظرين لدراسة المعنى الناقد مصطفى ناصف الذى يدعو فى أحدث دراساته الى بحث طرائق المعنى وتركيب وحداته الأساسية والظروف - أى السياقات التى تنشأ من خلالها ارتباطات معنوية متداخلة ودلالات ملتبسة أو خفية (٣٢٤) . وقد شرح ناصف نظرية المعنى فى مؤلف سابق أوضح فيه أننا فى القراءة الأولى للنص نفهم من العبارات المعنى الذى يؤديه ارتباطنا السابق بالكلمات . لكننا نتلمس معنى آخر وثيق الارتباط بالنص هذه المرة اذا ما عاودنا القراءة من غير ارتباط سابق بالكلمات . فيكون النص هو الذى يهديننا الى معناه (٣٢٥) . لكن نظرية ناصف فى المعنى ظلت دون نظرية عبد القاهر فى معنى المعنى أولاً ، وبعيدة عن المنهجيات الجديدة التى تحلل بناء المعنى فى النص ، وتلقيه أو تقبله بالقراءة .

وفى دراسة عبد الكريم حسن لشعر السياب من زاوية الموضوعية البنيوية نعثر على مزاجية منهجية بين الموضوعية والبنيوية . لأن هدف الباحث كان « اكتشاف شبكة العلاقات التى تنتظم وتتمفصل داخلها هذه الموضوعات » (٣٢٦) . وثمة مفارقة منهجية هنا . فالمحدور فى دراسة الموضوع بنيويًا يكمن فى أن المحلل الموضوعاتى لا يكتشف نظم العلاقات الضمنية فى النص وبناء القابلة للتحليل ؛ بل يعتمد الى اختلاقتها (٣٢٧) . بالرغم من خطوة الاحصاء الأولى فى التحليل الموضوعاتى .

أما المفارقة المنهجية الثانية فقد أشار إليها عالم الدلالة غريماس في مناقشة أطروحة عبد الكريم حسن . وفحواها أن الباحث درس التركيب الفني جزءاً من الموضوع ، بخلاف ما يقترح غريماس ، وهو أن يدرس الموضوع جزءاً من التركيب الفني للعمل الأدبي (٣٢٨) . ويؤخذ على الباحث بالرغم من سجلاته الإحصائية المفرطة التي ضمت أكثر من ثلاثة آلاف مفردة وردت في شعر السياب (٣٢٩) ، أنه يخرج عن الرؤية الداخلية التي يفرضها المنهج الموضوعاتي البنيوي (٣٣٠) ، إلى ممارسة اجتماعية تخص حياة السبب ونسائه ومجتمعه . إلى جانب التزامه التسلسل التاريخي في دراسة شعر السياب موضوعانيا ، أو جرد. معرّيات الموضوع إحصائياً من دون الافادة من دلالة تطور المفردة أو تفرّيعات الموضوع .

لقد أصبحت النصوص المجتزأة للتحليل ، شواهد على حضور الموضوعات الكبرى التي رصدها الإحصاء في شعر السياب . ومنها الموت، والحب والحياة والألم والخيانة وسواها . ونمثل لذلك بتحليل موضوع: الألم والشعر والهوى في قصيدة (نهاية) التي تميزت باستعمال السياب أسلوب القطع أو البتر في تكرار جملة (سَاهُواك حتى ٠٠) المضمنة من قول الحبيبة (سَاهُواك حتى تجف الأدمع في عيني ٠٠) فالمحلل يجعل من النص انعكاساً لواقعة حقيقية . ويدرس القطع الصوتي التدريجي (سَاهُواك حتى ٠٠) (سَاهُواك) (سَاهُوا) على أنه انعكاس للموضوع . فالتقطيع عنده يمثل مراحل صلة الشاعر بالحبيبة من خلال وعدها بالهوى (٣٣١) .

أما التحليل الآخر المنتمى إلى النقد الموضوعاتي صراحة ، فهو تحليل سعيد غلوش (قصيدة الحرب) لياسين طه حافظ . ونطالع فيه جرداً معجمياً لموضوعات : الصوت والعين والوجه ، يسوغ المحلل اختصارها بأنها أهم الموضوعات دلالة وتمثيلاً لتندرج مع أقلها أهمية وتمثيلاً (٣٣٢) . وأول ما نأخذه على المحلل تكلف التفرّيعات وتكثيرها فالصوت : نسائي - حيواني - أصطناعي - طبيعي ! ويدخل في الصوت ما ليس منه مثل : القبلّة والصرصار والفعل أطلق والصفدع والفوح - وهو غير الفحيح - ولكن المحلل بذل جهداً استقصائياً طيباً على مستوى ربط العلاقات الموضوعية بين المفردات التي تعقبها إحصاء وتصنيفاً إلى جانب استثمارها في اشتقاق الدلالة والمعنى الكلي للقصيدة يشجعه في ذلك انتمائها إلى شعر الحرب وتنويعاته الممكنة .

تلك أهم الأمثلة المتوفرة للتحليل الموضوعاتي المنهجي (٣٣٣) .
أما التحليل المعنوي فتمثل له بتحليل مصطفى ناصف قصيدة (حواريه
عن الفقر) لعبد العزيز المقالح (٣٣٤) .

يبدأ ناصف بعنوان القصيدة وعبارة « لو كان الفقر رجلاً لقبلته »
المسبوبة الى علي بن ابي طالب (ع) وصلتها بالمتن . وتصور القصيدة
حواراً بين الشاعر وعلي (ع) مجزءاً على نحو درامي . لكن المحلل
لا ينشغل بجنس النص وما فيه من توتر درامي . بل يتجه الى المعاني
التي تشيعها المفردات ، فيقبلها ، ويتأمل تراكيب العبارات وما بثته من
ظلال بلاغية ، معمقة . وطريقته أقرب الى التحليل اللغوي المجرد ، وتاريخ
الكلمة فإذا قال الشاعر « رماد الدمع » ذهب المحلل الى ارتباط الدمع
بالرماد في الشعر القديم . وقوله « سيفي كان طويلاً / لكن الفعل قصير »
أو « سيفي ما أقصره » يوحى بتقليب دلالة الطول والقصر ، والسيف
المنسوب للفعل والآخر المنسوب للكلمة .

إن هوية الكلمات مقتصرة على سماتها الدلالية . ولم نتعرف لها
موقعا بنائياً أو ايقاعياً بالرغم من أن المحلل أضاع تراثية النص ، وبؤرته
المولدة التي وجدها في قوة الفعل وقدرته ازاء الفقر ، وعجز الكلمات في
واقع مضطرب .

أما التحليلات الموضوعية اللامنهجية ، فقد اخترنا منها مثالا لمناف
منصور من دراسة مطولة ، يوحى عنوانها بأنها ذات منحنى اجتماعي لأنها
تتفحص علاقة الشاعر العربي بالمدينة (٣٣٥) . لكن المقدمة النظرية توجه
القارئ الى تأمل استجابة الشاعر العربي للتغيرات الحضارية في العصر
الحديث ، ونمط العلاقات الانسانية في العالم الجديد . وما ينبني على
ذلك من كشف لهوية المجتمع العربي ، ولوعى طلائعه المثقفة — والشعراء
من بينهم — في التعامل مع الظواهر الحديثة (٣٣٦) .

وقد حدد الباحث امثلة دراسته بعدد من شعراء الحداثة : السياب —
الحيدر — البياتي — حاوي — عبد الصبور — أدونيس — جماعة شعر —
الفيتوري — وقد جمع مواقفهم ازاء موضوع (المدينة) من خلال دواوينهم
المنشورة ، متوقفا عند بعض الفصائد الدالة على التعامل المدني ، أو الوعي
بالموضوع المحدد .

فصلاح عبد الصبور في قصيدة (الحزن) يقدم رؤية ريفية ، لأن
العالم الهائي هو عالم الحقول والياسمين والعنبر والنور ، أما العالم
الثاني التعييس فهو عالم المدينة حيث يضيع الانسان في (جوفاها) طلبا
للرزق ، ويتمدد الحزن في طرقاتها كاللص (٣٣٧) وفي دراسة اجتماعية

حضارية مثل هذه الدراسة لن تبحث عن ملمح أسلوبى أو فنى . فالباحث مسئول بما هو اعم موضوعا ومستنتاجا .

ونشير الى بضع تحليلات وجدت فى موضوعات البطولة والوطنية والحرب ممدخلا الى معالجة موضوع النص بالتحليل والاستنتاج . فتصبح (فلسطين) نصا يستقرئه نجيب العوفى (٣٣٨) فى ثلاثة أمثلة شعرية حديثة من المغرب اتخذت الموضوع الفلسطينى مادة لها . ويحدد المحلل مهمته بكشف « زاوية التقاط الموضوع » . وكيفية انبثاقه عبر النسيج اللغوى للنص « (٣٣٩) . وهو هدف قريب من النقد الموضوعاتى ، وان لم ينس الىه أو يستفد من مفاهيمه .

ويجعل على عباس علوان (القنائى) موضوعا يقف عنده محلا قصيدة خالد على مصطفى (سفر بين الينابيع) (٣٤٠) . ذاكرا فى البدء ان القصيدة من النوع الغنائى الدرامى التى يتكلم فيها الشاعر بصوت واحد لكنه ليس صوته (٣٤١) . ويعرفنا بعد ذلك موضوع القصيدة العام « وهو النموذج العربى الانسانى للشائر الفلسطينى من خلال تجربة الشاعر الشخصية » (٣٤٢) . وللبادرة الموضوع يكشف المحلل ثلاثة محاور تتوزع هارمونيا على أربع سفرات تتكون كل منها من عدة ألحان تجسد محور جدل الذات والموضوع ، وجدل الثورى قبل الوصول الى الثورة والوصول نفسه ، وجدل رفض الموت – الهزيمة ومواجهة اليأس والدمار الانسانى (٣٤٣) . وهى محاور موضوعية مشخصة بتحليل المضمون لا المتن النصى المتحقق لسانيا .

ويحلل عبد العزيز المقالح عددا من قصائد الانتفاضة الفلسطينية ومقاومتها الاحتلال الصهيونى . فيجد أن الانتفاضة موضوعا قد أثرت فى الشعراء تأثيرا مختلفا ، لكنهم اجتمعوا حول موضوع واحد هو الحجر الذى صار رمزا لمقاومة روحية فى وجه الجبروت الصهيونى . ومنذ الأسطر الأولى يضع المقالح طرفى معادلة الابداع نصب عينيه سائلا : « هل تمتلك البنية الفنية لهذه القصائد ما يجعلها فعلا ابداعيا خلاقا يوازى ذلك الفعل الانسانى الذى صدر عنه ؟ » (٣٤٤) .

ويحلل المقالح قصائد لدرويش وسميح القاسم وسعدى يوسف واحمد دحبور وآخرين ، انطلاقا من هذا المنظور الموازى بين بنية الفن الشعرى وفعل الانتفاضة المجسد بثورة الحجارة . ونمثل لتحليلاته بوقفته المطولة مع قصيدة محمود درويش (عابرون فى كلام عابر) التى كانت من قصائد الانتفاضة الاولى فجاء « وضوحها الغامض ، وبساطتها التعبيرية » . يختزل فرحته الاولى بالانتفاضة ويصدر عن شعور مطمئن

بأن شعبه قد تحرك ، . وبلغ درجة التورة الشاملة (٣٤٥) . وينبه المحلل على مطلع القصيدة الذى هو ختامها أيضا وعبر تحليل المقاطع الأربعة للقصيدة يصل المقالح الى تحديد صلت الشاعر وتوجيه الخطاب الى المحتل ، وفضح خرافاته وأساطيره التى أراد أن يقيم على أساسها دولة تصادر حق الآخرين فى الحياة

ويقدم على العلق فى تحليل عدد من قصائد الحرب مثالا لالتقاط الموضوع الفرعى المتنوع وربطه بالموضوع الأكبر فى تحليل النقاد نص (أسير) للشاعر ياسين طه حافظ ، يبدو من موضوع الأسر فى الشعر العربى ويصل الى قصائد الشاعر ، ثم يتوقف عند قصيدته المحملة التى رأى أنها جاءت « على شكل مقطع متصل لا فواصل فيه » . الا أنها عمليا يمكن تقسيمها الى ثلاثة مقاطع » (٣٤٦) . وهذا التقسيم المقطعى الذى اعتمده المحلل له ما يسوغه ، ليس القافية الرائية حسب أو عدد الأبيات . بل الخصائص التعبيرية والنفسية لكل مقطع . وأدلة المحلل ليست موضوعية مجردة ؛ بل لسانية تستقصى تركيب الجمل وزمن الفعل واسناده . وفى الدلالة أيضا يجد الشاعر ما يوجه القراءة رابطا الأوض بالأسير ومستدلا على صلتة الجوهرية معها بطغيان صيغ الأفعال . وكانت الخاتمة حركة خاطفة ترمز لها الابتسامة الواثقة التى تمثل هتافا داخليا للحياة الانسانية (٣٤٧) . أى أنها اختزال تصويرى وليست تقريراً .

ولا يفوتنا التوقف عند نمطين من التحليلات التجزيئية التى تنبعث من منطلقين : فنى يرصد ظاهرة ويجعل التحليل شاهدا لها . ونوعى يهدف الى وصف جنس النص المحلل ومزاياه .

أما الأول أى الفنى فيحلل النصوص بمعيار أحادى معتمدا إحدى خصائص البنية النصية . ومن بينها تحليل خالد سليمان عددا من النصوص من منطلق الغموض فى الشعر الحر (٣٤٨) ، بعد أن مهد بدراسة نظرية مركزة حول ظاهرة الغموض فى الدراسات النقدية القديمة والحديثة . ويرجع الغموض الى أربعة أنماط هى الغموض الرمزي والغموض الدلالى والغموض النحوى والغموض الصورى (٣٤٩) . وفى تحليل قصيدة (المصباح) لأدونيس يقف المحلل على الالتباس الذى يحصل بسبب ارجاع الضمير الى عائده ، والمعنى النصى لبعض المفردات ، ثم التوافق والتضاد بين المتكلم والغائب وصورهما التعبيرية (٣٥٠) . ويضىء التحليل ما بدا ملتبسا فى هذه المجالات التعبيرية التى تكشف بالفسير اللساني والدلالى فظهر « أن الغموض خاصية داخلية ، وملح لازم للشعر » (٣٥١) على رأى جاكوبسون ، ولاغرو أن تنجى القصيدة الجديدة موجية لاهسطحة (٣٥٢) .

والنوع التحليلي الثاني : ينطلق من نوع العمل الشعري أى خصائصه التجنيسية . فيحلل على الشرع قصائد أدونيس القصيرة ، بعد أن يعرف القصيدة القصيرة ويعرض ماهيتها انطلاقا من رأى هربرت ريد الذى يرى ان « سيطرة النمبل على المحتوى بهدف فدرية واحدة واضحة البداية والنهاية تخلق القصيدة القصيرة » (٣٥٣) .

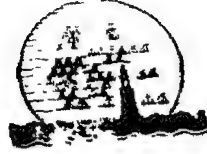
ومن قصائد أدونيس القصيرة المحللة (مرآة للقرن العشرين) المكونة من سبعة أبيات يكتشف المحلل محورها ومدلولاتها وثنائياتها . مستنتجا ان هذه القصيدة تصلح مثالا « على مدى الجهد العقلى أو الحضور المنطقي لدى الشاعر عند تأليفه هذا النوع من الشعر » (٣٥٤) .

ان بعض هذه التحليلات الاحادية جزئية كانت أو تجزئية ، لها ما يسوغ آحاديتها من هيمنة عنصر غالب على النص المحلل . وبهذا تظل بالنصوص المحللة حاجة الى معاودة التحليل من زوايا آخر .

ولعل قراءة هذه التحليلات وسواها ، مما لم تستوعبه دراستنا المنصرفة الى عرض الأنماط المنهجية ، لا حصر المجهودات التحليلية ، وتؤكد ما ذهبنا اليه من أن التحليل انتقل بالنقد من التنظير وهيمنة التجريد الفكرى وتبعية التطبيق له ، الى اقتحام أسوار النصوص ، وجلاء أسرارها الخفية .

ولا ينجز هذه المهمة الا محلل يدرك قوة النص . ولكنه يعمل على ترويضه للاحاطة بهذه القوة النصية ، مثلما يفعل مروض الأسود الذى تظل مهمته موفقة ما دام الأسود لا يعلم أنه أقوى من مروضه (٣٥٥) .

قيستعجب له وينكشف ما ينطوى عليه من مزايا وخصائص وأسرار .



Gi ... jantization of the Alexandria Library (GOAL)
Bibliothèque de l'Université d'Alexandrie

الهوامش

- (١) انظر : الطاهر ، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي ، ص ٣٢ ، وجميل نصيف التكريتي : المذاهب الأدبية ، ص ٣٥٣ .
- (٢) ديمين كرانت ، الواقعية ، ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ١٤ . وانظر : رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ص ١٨٥ .
- (٣) ايلسيورغ ، مدخل الى قضايا الشكل ، ضمن كتاب (نظرية الأدب) تأليف عدد من الباحثين السوفيت ، ترجمة جميل نصيف التكريتي ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ١٠ . وحول مضمونية الشكل وأهمية كشف المضمون لفهم الأنواع الأدبية ، انظر : نفسه ، ص ٤١ و ٤٣ و ٥٤ .
- (٤) شكرى عياد ، المذاهب الأدبية والنقدية ، الكويت ١٩٩٣ ، ص ٣٥ .
- (٥) برتولد بريخت ، (شعبية الأدب وواقعيته) ، ترجمة رضوى عاشور ، مجلة عيون المقالات ، العدد ١١ ، الدار البيضاء ١٩٨٨ ، ص ٢٥ .
- (٦) انظر : بريخت ، ص ٢٥ .
- (٧) انظر : روجيه جارودي ، واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طومسون ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ١٩ .
- (٩) انظر : لوكاش ، ص ١٩ .
- (١٠) انظر : جارودي ، ص ٢٢٥ - ٢٢٨ .
- (١١) انظر : لوكاش ، ص ١٣٢ .
- (١٢) انظر : ايجلتون ، النقد والايديولوجية ، ص ١٠ .
- (١٣) صلاح فضل ، منهج الواقعية في الابداع الأدبي ، ص ٣ ، بيروت ١٩٨٦ ، ص ٥٦ .
- (١٤) انظر : نفسه ، ص ١٣٥ .
- (١٥) محمد مندور ، النقد والنقاد المعاصرون ، ص ١٨١ .
- (١٦) نفسه .
- (١٧) انظر : نفسه ، ص ١٨٣ - ١٨٤ .
- (١٨) انظر : عياد ، المذاهب الأدبية والنقدية ، ص ٣٠ .
- (١٩) حسين مروة ، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، بيروت ١٩٧٢ .
- ص ١٠٤ ، ويسميه الواقعية الحديثة أيضا . انظر : نفسه ، ص ١٤٠ .
- (٢٠) انظر : مروة ، ص ١٠٦ .
- (٢١) نفسه ، ص ٢٥١ .

- (٢٢) أنظر : حسين مرة ، (بحث عن واقعية الواقعية) ، مجلة عيون المقالات ، العدد ١١ ، الدار البيضاء ١٩٨٨ ، ص ٢٥ .
- (٢٣) نفسه ، ص ٣٢ .
- (٢٤) حسين مروة ، دراسات نقدية ٠٠ ، ص ٤٠٧ .
- (٢٥) نفسه ، ص ٤٠٨ - ٤٠٩ .
- (٢٦) نفسه ، ص ٤١٧ .
- (٢٧) امطانيوس ميخائيل ، دراسات فى الشعر العربى الحديث وفق المنهج النقدى . الديالكتيكى ، بيروت ١٩٦٨ ، ص ٦٤ وما بعدها .
- (٢٨) انظر : نفسه ، ص ٦٦ .
- (٢٩) نفسه ، ص ٢٧ و ٢٩ .
- (٣٠) محيى الدين صبحى ، دراسات تحليلية فى الشعر العربى المعاصر ، دمشق . ١٩٧٢ ، ص ١٩ .
- (٣١) انظر : نفسه ، ص ٢٩ - ٣٠ .
- (٣٢) صبرى حافظ ، استشراف الشعر ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٩٦ .
- (٣٣) انظر : نفسه ، ص ١٠٠ .
- (٣٤) محمد مبارك ، (البياتى من خلال قصيدة « عن وضاح اليمن » ٠٠ والحب والموت ») ، مجلة الاقلام ، العدد ٥ - ٦ ، بغداد مايس ١٩٩٣ ، ص ٢٤ .
- (٣٥) انظر : نفسه ، ص ٢٥ .
- (٣٦) نفسه ، ص ٢٧ .
- (٣٧) ستانلى هايمن ، النقد الادبى ومدارسه الحديثة ، ج ١ ، ترجمة احسان عباس ومحمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٥٨ ، ص ٢٥٩ . وانظر : ديتش ، ص ٤٨ - ٤٩ .
- (٣٨) انظر : سامى الدروبي ، علم النفس والادب ، ص ١٧ .
- (٣٩) انظر : سامى الدروبي ، علم النفس والادب ، ص ١٧ .
- (٤٠) انظر : محمد خلف الله ، من الوجهة النفسية فى دراسة الادب ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، ص ١٥٣ .
- (٤١) الدروبي ، ص ٢٩٦ .
- (٤٢) انظر : سيجموند فرويد ، تفسير الاحلام ، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف ، القاهرة د . ت ، ص ٣٥ .
- (٤٣) انظر : مصطفى سوييف ، الاسس النفسية للابداع الفنى ، ص ٢٠١ .
- (٤٤) انظر : نفسه ، ص ٢٠٤ .
- (٤٥) كارل يونغ : (علم النفس والادب) ، ترجمة عبد الودود العليى ، مجلة افاق عربية ، العدد ٣ ، بغداد آذار ١٩٩٢ ، ص ٥٠ .
- (٤٦) انظر : ادith كروزو ، عصر البنيوية ، ص ١٥٧ و ١٦١ .
- (٤٧) ظهرت الطبعة الاولى من كتاب (من الوجهة النفسية فى دراسة الادب ونقده) لمحمد خلف الله عام ١٩٤٧ . وكتاب (الاسس النفسية للابداع الفنى . الشعر

خاصة (لمصطفى سوييف عام ١٩٥١ • وقبلهما (عام ١٩٣٨) ظهرت دراسة العقاد
(ابن الرومي حياته من شعره) •

(٤٨) انظر : عز الدين اسماعيل ، التفسير النفسى للأدب ، ص ٤٠ • وانظر :
سوييف ، ص ٣٤٩ وما بعدها •

(٤٩) انظر : تودوروف ، الشعرية ، ص ٢٥ •

(٥٠) انظر : ريكان ابراهيم ، نقد الشعر فى المنظور النفسى ، بغداد ١٩٨٩ ،
ص ٢٣ •

(٥١) سوييف ، ص ٢٠١ •

(٥٢) ريكان ابراهيم ، ص ٢٦ •

(٥٣) نفسه : ص ٩٠ •

(٥٤) انظر : سوييف ، الأسس النفسية ، ص ٢٥٣ • وما بعدها •

(٥٥) نفسه ، ص ٢٥٨ •

ينظر : نفسه ، ص ١٢٢ - ١٢٣ •

(٥٨) انظر : عز الدين اسماعيل ، ص ١٢٤ •

(٥٩) انظر : الولي محمد ، ص ١٧٥ •

(٦٠) انظر : نفسه ، ص ١٦٧ •

(٦١) انظر : مصرى عبد الحميد حنوره ، (الدراسة النفسية للإبداع الفنى) ،
مجلة فصول ، العدد ٢ ، القاهرة يناير ١٩٨١ •

(٦٢) نفسه ، ص ٤٢ •

(٦٣) انظر : نفسه ، ص ٤٥ •

(٦٤) انظر : نفسه ، ص ٤٧ •

(٦٥) نفسه ، ص ٤٩ •

(٦٦) انظر : ابرامز ، ص ٥١ • و (الغصن الذهبى) يقع فى اثنى عشر مجلدا ،
وله طبعة موجزة نقلت الى العربية • انظر : جيمس فريزر ، الغصن الذهبى - دراسة
فى السحر والدين ، الترجمة باشراف أحمد أبو زيد . القاهرة ١٩٧١ • وترجم جبرا
ابراهيم جبرا الجزء الخاص من الكتاب بأسطورة تموز وأدونيس عام ١٩٥٧ • وينظر :
فريزر ، أدونيس أو تموز ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، ص ٢ ، ط ٢ ، بيروت ١٩٧٩ •

(٦٧) انظر : كارل يونغ ، الاقتراب من اللاوعى ، ضمن كتاب (الانسان ورموزه) ،
تأليف يونغ وجماعة من العلماء ، ترجمة سمير على ، بغداد ١٩٨٤ ، ص ٨٤ وما بعدها •
وانظر : عبد الفتاح محمد أحمد ، المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى ،
بيروت ١٩٨٧ ، وفى فصله الأول عرض واف لأصول المنهج الأسطورى عامة ،
ص ١٣ - ٨٨ •

(٦٨) انظر : يونغ ، ص ١١٨ •

(٦٩) انظر : نورثموب فراى ، تشريح النقد ، ترجمة محمد عصفور ، عمان
١٩٩٦ ، ص ١٣٢ •

(٧٠) انظر : نفسه ، ص ١٣٢ وما بعدها •

- (٧١) نفسه ، ص ٢٢ .
- (٧٢) انظر . كلود ليفي شتراوس . الأسطورة والمعنى ، ترجمة صبحى حديدي ،
- مشرق ، ١٩٨٥ ، ص ١٣ .
- (٧٣) انظر : نفسه ، ص ٤١ .
- (٧٤) فرأى ، ص ١٣٤ .
- (٧٥) محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، ط ٣ ، القاهرة
- ١٩٨٤ ، ص ٢٨٨ .
- ويشير هذرسون الى الرابطة الحاسمة بين الأساطير القديمة والرموز التى ينتجها
- اللاوعى . . . فيتمكن المحلل من تحديد الرموز وتفسيرها فى سياق تاريخى نفسى .
- انظر . يرغ وجماعة ، ص ١٤٢ .
- (٧٦) رولان بارت . (الأسطورة اليوم) ، ترجمة مصطفى كمال ، مجلة بيون
- المقالات ، العدد ٧ ، الرباط ١٩٨٨ ، ص ٥٠ .
- (٧٧) نفسه ، ص ٧٥ .
- (٧٨) انظر . نفسه .
- (٧٩) انظر : ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعث فى الشعر العربى الحديث ،
- بيروت ١٩٧٨ ، ص ١٦ .
- (٨٠) انظر : نفسه ، ص ١٠٠ - ١٠١ .
- (٨١) نفسه ، ص ١٠٢ .
- (٨٢) « السكر : آخر الليل ، قبيل الصبح » . لسان العرب ، مادة : سحر .
- ويتكرر هذا الخطأ فى تحليل موجز للقصيد نثرى الناقد أيضا . انظر : عوض ، بدر
- السياب ، ط ٣ ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ٣٤ .
- وليس السكر : الصباح ، مثلما ذهب حسين عبد اللطيف وهو يصحح خطأ
- ريتا عوض . انظر : حسين عبد اللطيف ، (أنشودة المطر والنقد الأسطورى) مجلة
- افاق عربية ، العدد ١٢ ، كانون الأول ١٩٩٢ ، ص ٨٥ و ٨٩ .
- (٨٣) ريتا عوض ، أسطورة الموت والانبعث ، ص ١٠٣ .
- (٨٤) انظر : نفسه ، ص ١٠٣ وما بعدها .
- (٨٥) نفسه ، ص ١٠٤ .
- (٨٦) ريتا عوض ، أسطورة الموت ، ص ١١١ .
- (٨٧) نفسه ، ص ١١٤ .
- (٨٨) انظر : محيى الدين محمد ، (رموز ترنيمة قديمة) مجلة الآداب ، العدد
- ١٢ ، بيروت كانون الأول ، ١٩٥٩ ، ص ١٠ .
- (٨٩) نفسه .
- (٩٠) انظر ، نفسه ، ص ٥٥ .
- (٩١) نفسه ، ص ٥٧ .
- (٩٢) انظر نفسه ، ص ٥٧ - ٥٨ .
- (٩٣) نفسه ، ص ٥٨ .

- (٩٤) ينظر : محمد لطفى اليوسفى ، فى بنية الشعر المدى المعاصر ، تونس ١٩٨٥ ، ص ٢٣ وما بعدها .
- (٩٥) انظر : نفسه ، ص ٢٧ .
- (٩٦) نفسه ، ص ٤٧ .
- (٩٧) محمد لطفى اليوسفى : كتاب المآهات والتلاشى ، تونس ١٩٩٢ ، ص ١٤٠ .
- (٩٨) نفسه : ص ١٥٣ .
- (٩٩) ينظر : نفسه ، ص ١٤٥ .
- (١٠٠) ينظر : نفسه ، ص ١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ .
- (١٠١) هشام الريفى : الخط والدائرة - الأسطوري فى « أغاني الحياة » ، ضمن كتاب دراسات فى الشعرية ، لمجموعة من الأساتذة ، تونس ١٩٨٨ ، ص ٢٢٧ .
- (١٠٢) انظر : الريفى ، ص ٢٢٨ . ولنا مأخذ على هذا التحديد لأنه ينحصر الأسطوري بالقدس المحكى أو الحادث . وهذا يخرج البطوس والشعائر والمعتقدات والأفعال الجمعية .
- (١٠٣) نفسه ، ص ٢٦٦ .
- (١٠٤) انظر : نفسه ، ص ٣٢٣ - ٣٢٤ .
- (١٠٥) من أمثلة ذلك ، تفسير محمد فتوح أحمد لقول عمر أبى ريشة فى قصيدة (الخزان الأكبر) :

عينان سوداوان وخشيتان

أقرأ فى طرفيهما عمرى

- بأنه تذكير للمتلقى بعوالم بدائية غائرة ! أما النيل وحسناؤه البكر والكهان والمعبود فتوهم إلى طقوس فرعونية ! فيما يذكر الناقد أن الشاعر رأى حسناء بمدريد فكتب القصيدة . ينظر : محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية ، ص ٣١٣ - ٣١٤ . ويسجل حسين عبد اللطيف مأخذ آخر على اقحام مشابه فى تحليل (أنشودة المطر) فى ضوء المنهج الأسطوري . انظر : حسين عبد اللطيف ، ص ٨٦ - ٨٨ .
- (١٠٦) وجيه فانوس ، (الرمزى الأسطوري وخاوى) مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ٢٨ ، بيروت آذار ١٩٨٦ ، ص ١٠٠ . والملاحظة نفسها يوردها جبرا إبراهيم جبرا . انظر : الرحلة الثامنة ، ط ٢ ، بيروت ٧٩ ، ص ٢٥ .
- (١٠٧) نفسه ، ص ٩٥ .
- (١٠٨) انظر : فانوس ، ص ١٠١ .
- (١٠٩) أحمد درويش ، (الرمز والبناء فى قصيدة « الخيول ») ، مجلة ابداع العدد ١٠ ، القاهرة ، أكتوبر ١٩٨٣ ، ص ٧٥ .
- (١١٠) انظر : نفسه ، ص ٧٢ .
- (١١١) نفسه ، ص ٧٣ .
- (١١٢) انظر : عبد الرضا على ، العروض والقافية ، الموصل ١٩٨٩ ، ص ٧٠ . وقد استعملت نازك الخبب وصفا للمتدارك من غير اطراد . انظر : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص ٦٨ .

- (١١٣) عبد الرضا على ، ، الأسطورة فى شعر السياب ، بغداد ١٩٧٨ .
ص ١٧٤ .
- (١١٤) انظر : نفسه ، ص ١٧٥ و ص ١٧٧ .
- (١١٥) جبرا إبراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، ص ٣٨ .
- (١١٦) انظر : جبرا ، النار والجوهر ، ص ٤٠ ، وانظر : نفسه ، هامش (١) .
- (١١٧) انظر : نفسه ، ص ١٨ ، والرحلة الثامنة : ص ٢١ .
- (١١٨) انظر : جبرا ، النار والجوهر ، ص ٦١ .
- (١١٩) انظر : نفسه ، ص ٦٥ .
- (١٢٠) انظر : جبرا ، الرحلة الثامنة ، ص ٤٥ . ويخشى جبرا أن تجعل هذه الإشارة قصيدة السيّاب « على درجة من الوضوح لا تقتضى أى تفكير جاد من القارئ » .
- (١٢١) محيى الدين صبحى ، الرؤيا فى شعر البياتى ، بغداد ١٩٨٨ ، ص ٩ .
- (١٢٢) نفسه ، ص ٢٣ .
- (١٢٣) انظر : نفسه ، ص ١٣٤ .
- (١٢٤) انظر : نفسه : ص ٣٠٥ .
- (١٢٥) نفسه ، ص ٣١٢ .
- (١٢٦) يدافع محيى الدين صبحى عن موضوعية شعر الرؤيا . لأنه يعبر عن الذات الجماعية فى ماضيها ومستقبلها .
- انظر : صبحى ، الرؤيا بوصفها تعبيراً عن جدلية الابداع والواقع ، مجلة الوحدة ، العدد ٨٢ - ٨٣ ، الرباط ١٩٩١ ، ص ١٥٣ .
- (١٢٧) هاملتون ، ص ٩٣ .
- (١٢٨) انظر : نفسه ، ص ٨٩ و ١٠٤ .
- (١٢٩) انظر : رومان جاكوبسون ، القيمة المهيمنة ، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلى ، ص ٨١ . وانظر : محمد العمرى ، تحليل الخطاب الشعري - البنية الصوتية - ، ص ٢٦ - ٢٧ لتأمل صلة المهيمنة بالتطور الداخلى لمقومات الأجناس الأدبية وفعاليتها وتأثيره فى الفنون المجاورة .
- (١٣٠) انظر : ليفين ، ص ١١ . ويسمى هذه البنيات : الأزواج .
- (١٣١) انظر : جاكوبسون ، القيمة المهيمنة ، ص ٨٣ وينعتها « بالأحادية الكلية » .
نفسه ، ص ٨٤ .
- (١٣٢) انظر : العمرى ، ص ٢٦ - ٢٧ . ويرى يورى لوتمان « أنه فى بعض الأحيان قد لا تتحقق فى النص سوى وظيفة واحدة » . لوتمان : (التحليل النصى للشعر) ، ص ٢٦٤ .
- (١٣٣) ومن بينها : دراسة المعارضات الشعرية من منظور التناص بين النص اللاحق والسابق .
- (١٣٤) جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد العمرى ومحمد الولى ،
الدار البيضاء ١٩٨٦ ، ص ١٧٦ .

(١٣٥) نفسه : ص ١٤٥ . ويقصد بها تأليف الكلمات أو تركيبها فى جمل شعرية تتولد بفضل بنيتها لا مضمونها .

(١٣٦) جوليا كريستيفا ، علم النص ، ص ٨٢ . وتشديدها على عدم صلاحية قانون التبادلية فى الخطاب العادى والعلمى للتطبيق على النص الشعرى ، لأن الترتيب المكانى للشعر على الصفحة ، والوضعية الزمنية لهما أثر كبير فى المعنى الذى يتغير بتغييرهما .
(١٣٧) انظر : نفسه ، ص ٨٣ .

(١٣٨) عبد الكريم حسن ، (لغة الشعر فى (زهرة الكيمياء) بين تحولات المعنى ومعنى التحولات) ، مجلة فصول ، العدد ١ - ٢ ، القاهرة مايو ١٩٨٩ ، ص ١١ .
(١٣٩) انظر : نفسه .

(١٤٠) انظر : نفسه ، ص ١٢ . وهى الاسس التى وضعها اللغوى الأمريكى بولومفيلد وتلاميذه أمثال : هاريس وهو كيت . وتهدف الى تقديم وصف كامل لجناح اللغة ، وتحديد الكلمة بالسوابق واللواحق ، وتحول معناها التحوى . انظر نفسه ص ١٢ وما بعدها .

(١٤١) انظر : نفسه ، ص ١٢ .

(١٤٢) نفسه ، ص ١٥ ويستعمل وصفا آخر لتحديد العلاقة المجازية لأراء علميا . وهو « الاستعمال الطبيعى أو غير الطبيعى للكلمة » . فما الذى يحدد طبيعى الاستعمال ؟ نفسه : ص ١٦ .

(١٤٣) انظر : نفسه .

(١٤٤) أميل الى عد (زهرة الكيمياء) التى حللها الناقد ، قصيدة مستقلة يجمعها مع سواها عنوان موحد . فهى ليست مقطعا . وقد حللها نقاد آخرون على أنها قصيدة لا مقطع . انظر : على الشرع ، بنية القصيدة القصيرة ، ص ٦٣ .

(١٤٥) انظر : رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ص ٤٥٤ و ٤٥٥ .

(١٤٦) طه وادى ، (الزمن الشعرى فى قصيدة « الخيول ») ، مجلة ابداع ، العدد ١٠ ، القاهرة اكتوبر ١٩٨٣ ، ص ٦١ .

(١٤٧) نفسه ، ص ٦٣ .

(١٤٨) نفسه .

(١٤٩) انظر : نفسه ، ص ٦٨ .

(١٥٠) محمود الربيعى ، قراءة الشعر ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٠٠ .

(١٥١) نفسه ، ص ١٠٩ .

(١٥٢) انظر : أحمد نصيف الجناي ، (التحليل فى ضوء علم الدلالة) ، مجلة الأتلام ، العدد ١٢ ، بغداد كانون الأول ، ١٩٨٥ ، ص ٦٦ .

(١٥٣) انظر : نفسه ، ص ٦٨ .

(١٥٤) انظر : جان كوهين ، ص ٦٢ .

(١٥٥) نفسه ، ص ٥٢ .

- (١٥٦) مصطفى السعدني ، المدخل اللغوي في نقد الشعر ، الاسكندرية ١٩٨٧ ، ص ٧٦ .
- (١٥٧) القونيم : « هو أصغر صورة صوتية تصلح في التحليل اللفظي » ، نفسه ، ص ٥٦ .
- (١٥٨) نفسه ، ص ٥٩ وما بعدها .
- (١٥٩) الوصف لرتشاردز . انظر : هاملتون ، الشعر والتأمل ، ص ٩٤ .
- (١٦٠) انظر : كوهين ، ص ٩٣ .
- (١٦١) قاسم راضي البرسيم ، (التركيب الصوتي في قصيدة انسودة المطر) ، مجلة افاق عربية ، العدد ٥ ، بغداد مايس ١٩٩٣ ، ص ١١٤ .
- (١٦٢) نفسه ، ص ١١٥ .
- (١٦٣) انظر : ماهر مهدي هلال ، جزس الالفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي واللغوي عند العرب ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ١٧٧ و ٢٩٣ .
- (١٦٤) جوزيف شريم ، دليل الدراسات الاسلوبية ، ص ٩١ .
- (١٦٥) انظر : نفسه ، ص ٩٠ .
- (١٦٦) انظر : شريم ، ص ٩١ . ويرى في موضع آخر ان تكرار النون والثاء والراء في البيت الاول « يضيف على القصيدة جوا من الحزن الهادئ الناعم » ، نفسه ، ص ١١١ .
- (١٦٧) نفسه : ص ١١٠ .
- (١٦٨) ماهر مهدي هلال ، (الاسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق) ، مجلة افاق عربية ، العدد ١٢ ، بغداد ١ - ١٩٩٢ ، ص ٧٠ .
- (١٦٩) انظر : والترج . أونج ، الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا ، عز الدين ، الكويت ١٩٩٤ ، ص ٢٩٦ . وخاصة اشاراته الى أن « القراء الذين تتحكم عقلية ذات بقايا شفاهية في معاييرهم وتوقعاتهم » يرتبطون بالنص على نحو مختلف .
- نماما عن القراء الذين يكون حسهم بالاسلوب حقا نصيا خالصا . وانظر : حاتم الصكر ، الشعر والتوصيل ، ص ٤٩ - ٥٠ .
- (١٧٠) ماهر مهدي هلال ، (الاسلوبية الصوتية) ، ص ٧٢ .
- (١٧١) اعني هنا استعمال الشعراء الالفاظ ذات دلالات عامية أو معان جديدة معدلة من المعنى المعجمي المستقر . وقد مثلت لها في مكان آخر بالياء الاستبدالية وليت ولعل وعلامات الترقيم وترتيب الضمائر والعطف . انظر : الصكر ، ما لا تؤديه الصفة ، ص ٢٢ - ٢٣ .
- (١٧٢) محمد صالح بن عمر ، العربية وثورة المناهج الحديثة ، تونس ١٩٨٦ ، ص ١٣١ .
- (١٧٣) نفسه ، ص ١٣٣ .
- (١٧٤) نفسه ، ص ١٥٠ .
- (١٧٥) فرحات الدريسي ، (تحليل قصيدة (شعري) للشبابي وتركيبها من خلال منطلقات رياضية) ، مجلة الحياة الثقافية ، العدد ٥٠ ، تونس ١٩٨٨ ، ص ٣٥ .
- (١٧٦) انظر : نفسه ، ص ٣٧ .

- (١٧٧) صلاح فضل ، علم الأسلوب ، ص ٣٠٤
- (١٧٨) انظر : نفسه ، ٣٠٥ - ٣٠٧
- (١٧٩) انظر : بليث ، ص ٣٧
- (١٨٠) انظر : كوشين ، ص ١٨
- (١٨١) بيرجيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ص ٨٧
- (١٨٢) انظر : نفسه ، وانظر : محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ص ٦٣٩ و ١٤١
- (١٨٣) انظر : مفتاح ، المنهاجية ، ص ١٠
- (١٨٤) تنقسم هذه الدراسات على قسمين : يتصل أحدها بالايقاع الخارجى والآخر بالايقاع الداخلى ، وستوضح ذلك لاحقا ، انظر ص ١٠٣ من هذه الرسالة
- (١٨٥) انظر : سيد البحراوى ، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، القاهرة ، ١٩٨٦
- (١٨٦) نفسه ، ص ٢٠٢
- (١٨٧) نازك الملائكة : سايكولوجية القافية ، ص ٧٦
- (١٨٨) نفسه ، ص ٧٧
- (١٨٩) نفسه ، ص ٧٨
- (١٩٠) نفسه ، ص ٧٩
- (١٩١) نفسه
- (١٩٢) انظر : كمال خير بك ، حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ، ص ٣٠٠
- (١٩٣) نفسه ، ص ٣٠٢
- (١٩٤) كمال أبو ديب ، فى البنية الايقاعية للشعر العربى ، ص ٤٥
- (١٩٥) أبو ديب ، فى البنية الايقاعية ، ص ٢٣١
- (١٩٦) انظر : نفسه ، ص ١٦٠ - ١٦٢
- (١٩٧) كمال خيربك ، ص ٢٩٦ - الهامش
- (١٩٨) انظر : الصكر ، ما لا تؤدبه الصفة ، ص ٣٢ ، وانظر : عبد الرضا على ، الايقاع الداخلى فى قصيدة الحرب ، مهرجان المربد الشعرى العاشر ، بغداد ١٩٨٩ ،
- (١٩٩) انظر : محسن أطميش ، دير الملك ، بغداد ، ١٩٨٢ ، ص ٣٠٢
- (٢٠٠) انظر : نفسه ، ص ٣٠٨
- (٢٠١) عبد الرضا على ، الايقاع الداخلى ، ص ٤
- (٢٠٢) نفسه ، ص ١٢
- (٢٠٣) انظر : نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ٩٨ ، وخلاصة رأيها هو ان قراءة الأبيات المدورة محل ترتيب يتعب السمع ويضايق القارئ

- (٢٠٤) انظر : خالد سليمان ، فى الايقاع الداخلى فى القصيدة العربية المعاصرة ، مهرجان المربد الشعرى العاشر بغداد ١٩٨٩ ، ص ١٦ .
- (٢٠٥) انظر : الصكر ، ما لا تؤدبه الصفة ، ص ٤١ .
- (٢٠٦) أحمد مطلوب ، (النقد البلاغى) ، مجلة المجمع العلمى العراقى ، ج ٢ - ٢ ، بغداد حزيران ١٩٨٧ ، ص ١٩٦ .
- (٢٠٧) انظر : نفسه ، ص ٢٠٠ .
- (٢٠٨) بيرجيرو ، الأسلوب والأسلوبية ، ص ١٦ .
- (٢٠٩) محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ص ٢٧٠ . ويرى جيرو « أن الأسلوبية بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف » . جيرو ، ص ٥ .
- (٢١٠) مصطفى ناصف ، اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، ص ١٩١ .
- (٢١١) محمد مفتاح ، التلقى والتأويل ، ص ٥٧ .
- (٢١٢) انظر : عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية ، ص ٢٦٨ .
- (٢١٣) محمد مشبال ، مقولات بلاغية فى تحليل الشعر ، الرباط ١٩٩٣ ، ص ٢٠ .
- (٢١٤) هنريش بليت ، ص ١٦ .
- (٢١٥) انظر ، نفسه .
- (٢١٦) انظر : العمرى ، تحليل الخطاب الشعرى - البنية الصوتية ، ص ١٧ .
- (٢١٧) انظر : مشبال ، ص ٢٤ .
- (٢١٨) انظر : بليت ، ص ١٨ و ص ٤٤ وما بعدها .
- (٢١٩) انظر : نفسه ، ص ٤١ .
- (٢٢٠) انظر : نفسه ، ص ٦٥ .
- (٢٢١) رولان بارت ، البلاغة القديمة ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوى ، الدار البيضاء ١٩٩٤ ، ص ١٩٤ .
- (٢٢٢) نفسه ، ص ١٥٦ .
- (٢٢٣) انظر : نفسه ، ص ١٦٥ .
- (٢٢٤) انظر : العمرى ، تحليل الخطاب ، ص ٥٠ - ٥١ .
- (٢٢٥) نفسه ، ص ١٨ .
- (٢٢٦) يستعمل العمرى الموازنة والتوازي بمعنى واحد . ويقر الباحث أثر مفتاح فى دراسته : العمرى ، الهامش رقم ٨ ، ص ١٤ .
- (٢٢٧) انظر : محمد خطابى ، لسانيات النص - مدخل الى انسجام الخطاب والانسجام يشرحه مفتاح فى : النقد بين المثالية والدينامية . ويسميه (الالتحام) ص ٧ . وفى التلقى والتأويل ، ص ١٥٨ .
- (٢٢٨) انظر خطابى ص ٥ ، ٦ .
- (٢٢٩) انظر : نفسه ، ص ٩٧ وما بعدها . ويعنى بالتعلق الاستعماري : ترابط الاستعارات المختلفة فى النص . انظر نفسه ، ص ٨ .
- (٢٣٠) نفسه ، ص ٣٢٧ .

- (٢٣١) انظر : خطابي ، ص ٣٨٤ .
- (٢٣٢) ولم يوضح المحلل سبب عده الفعل المضارع (يقبل) فى مطلع النص ماضيا .
انظر : نفسه . ص ٣٣٢ . ويخضع خطابي للمرجع الخارجى حين يضع فى سياق النص
اهداء القصيدة الى خالدة زوج الشاعر وتشغيله اطار (علاقة الزواج) ، ص ٣٠٦
فماذا لو كان افق القارى خاليا من العلم بهذه العلاقة ؟
- (٢٣٣) انظر : مشيال ، ص ٧٦ .
- (٢٣٤) انظر ، نفسه ، ص ٧٠ .
- (٢٣٥) انظر : مشيال ، ص ٧٨ .
- (٢٣٦) صلاح فضل : شفرات النص ، القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٩٤ .
- (٢٣٧) نفسه : ص ٩٦ . والكلام فى تحليل نص (كائنات مملكة الليل) لاجمى
حجازى .
- (٢٣٨) انظر : نفسه ، ص ١٣ وما بعدها .
- (٢٣٩) انظر : نفسه ، ص ٢٧ .
- (٢٤٠) انظر : منير سلطان ، البديع فى شعر شوقي ، الاسكندرية ١٩٨٦ .
- (٢٤١) مارك انجينو : مفهوم التناص فى الخطاب النقدى المعاصر ، ضمن كتاب
(فى اصول الخطاب) ، ص ١٠٢ .
- (٢٤٢) جوليا كريستيفا ، عام النص ، ص ٢١ .
- (٢٤٣) نفسه ، ص ٧٩ .
- (٢٤٤) نفسه ، ص ٧٩ .
- (٢٤٥) تودوروف ، المبدأ الحوارى - دراسة فى فكر باختين ، ترجمة فخرى صالح ،
بعداد ١٩٩٢ ، ص ٨٢ . وباختين ، قضايا الابداع الفنى عند دوستوفسكى ، ترجمة
جميل نصيف التكريتى ، ببعداد ١٩٨٦ ، ص ١٥٤ و ٣٨٦ .
- (٢٤٦) تودوروف ، المبدأ الحوارى ، ص ٨٤ .
- (٢٤٧) انظر : نفسه ، ص ٨٥ - ٨٦ .
- (٢٤٨) انظر : انجينو ، ص ١٠٨ .
- (٢٤٩) انظر : نفسه .
- (٢٥٠) جيرار جينيت ، مدخل لجامع النص ، ص ٩٠ .
- (٢٥١) انظر : روبرت شولز ، السيمياء والتأويل ، ص ٧٧ . ومحمد مفتاح : تحليل
الخطاب ، ص ١٣١ .
- (٢٥٢) انظر : عبد الواحد لؤلؤة ، (التناص مع الشر الغربى) ، مجلة الوحدة .
العدد ٨٢ - ٨٣ ، الرباط آب ١٩٩١ ، ص ١٤ .
- (٢٥٣) حازم القرطاجنى ، منهج البلاغ وسراج الادباء ، تحقيق محمد الخواجة ،
ط ٣ ، بيروت ١٩٨٦ ، ص ١٨٩ .
- (٢٥٤) : لؤلؤة ، (التناص) ، ص ١٦ - ١٨ .
- (٢٥٥) انظر : صبرى حافظ (التناص واشارات العمل الادبى) ، مجلة الف ،
العدد ٤ ، القاهرة ربيع ١٩٨٤ ، ص ٢٦ .

- (٢٥٦) انظر : طراد الكبيسى ، كتاب المنزلات ، الجزء الأول، منزلة الحداثة ، بغداد ١٩٩٢ ، ص ٦٢ .
- (٢٥٧) انظر : نفسه ، ص ٧٤ .
- (٢٥٨) القراءات الثلاث من اقتراح كاتب هذه الرسالة ، فى تحليله النص نفسه عند نشره أول مرة فى باب (نص ونقد) ، مجلة الاقلام ، العدد ٨ ، بغداد آب ١٩٨٦ ، ص ١٣١ . ووصفنا النص بأنه قصة خلق شعرية .
- (٢٥٩) خلدون الشمعة ، الشمس والعنقاء ، دمشق ١٩٧٤ ، ص ١٩٩ .
- (٢٦٠) نفسه : ص ٢٠٠ .
- (٢٦١) انظر : عبد الله عساف ، (اللوحة التشكيلية وأثرها فى الصورة الفنية فى شعر الحداثة) ، مجلة الوحدة ، العدد ٨٢ - ٨٣ ، الرباط يوليو - أغسطس ١٩٩١ ، ص ٢٦ .
- (٢٦٢) انظر : عساف ، ص ٢٨ .
- (٢٦٣) بن عيسى بو حمالة : الشعرى والتشكيلى - مقارنة دلالية لعلائق المجاورة ، ضمن كتاب (مكانة الشعر فى الثقافة العربية المعاصرة) المحور الخامس ، بغداد ١٩٨٧ ، ص ٨٨ .
- (٢٦٤) نفسه : ص ٩٦ .
- (٢٦٥) حاتم الصكر : (نخلتان : نموذج مقارن من قصيدة الحرب المعاصرة) ، مجلة الأديب المعاصر ، العدد ٣٥ - ٣٦ ، بغداد شباط ١٩٨٨ ، ص ٧٢ وما بعدها .
- والى جانب دراسة هذا التناص ، قدم المحلل مقارنة بين نص الصائغ ونص (النخل) ، للملك المطلبى بعد أن درسه متناصا مع نوتية المعرى (علانى ٠٠) .
- (٢٦٦) استعان المحلل بنشر لوحة جواد سليم الى جوار قصيدة الصائغ . وقارن رسما للشاعر نفسه مع القصيدة فى ديوان لاحق . فاشرك القارئ فى رصد التناص .
- (٢٦٧) سعيد الغانمى ، (غناء آلة التصوير - قراءة فى قصيدة : حلم فى أربع لقطات) ، مجلة الاقلام ، العدد ٥ ، بغداد أيار ١٩٩٠ ، ص ٩٠ .
- (٢٦٨) الغانمى : ص ٩١ .
- (٢٦٩) انظر : نفسه ، ص ٩٤ .
- (٢٧٠) انظر : الكبيسى ، كتاب المنزلات ، ج ١ ، ص ٢٨٩ .
- (٢٧١) انظر : (التفريق فى كتاب الكبيسى بين المتن والمبنى . انظر : الكبيسى ، ص ٢٩٠ وفى مكان آخر حلل فيه قصيدة (حين تعلمن الأسماء) نجد مفرداتها مماثلا انظم نفسه ، ص ٧٥ .
- (٢٧٢) انظر : حاتم الصكر ، البئر والعسل ، بغداد ١٩٩٢ ، ص ١٣٣ وما بعدها .
- (٢٧٣) انظر : فلاديمير بروب ، مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة وتقديم ابو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ، جدة ١٩٨٨ ، ص ١٨٠ وما بعدها .
- (٢٧٤) انظر : حاتم الصكر ، ما لا تؤديه الصفة ، ص ٧٦ وما بعدها .
- (٢٧٥) انظر : رجاى عيد ، لغة الشعر ، الاسكندرية - مصر ١٩٨٥ ، ص ٢٥٥ .
- والبيت القديم هو :

بالشام أهلى وبغداد السرى وأنا بالمرقمتين وبالفسطاط خلانى

(٢٧٦) نفسه ، ص ٢٥٩ .

(٢٧٧) انظر : عبد الوهاب البياتى ، تجربتى الشعرية ضمن (ديوان عبد الوهاب البياتى) ، ج ٢ ، بيموت ١٩٧٢ ، ص ٣٦ وما بعدها . وانظر : صلاح عبد الصبور ، حياتى فى الشعر ضمن ديوان صلاح عبد الصبور ، م ٣ ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ١٨٨ .

(٢٧٨) انظر ، عبد الرضا على ، (القناع فى الشعر العربى المعاصر) ، مجلة آداب المستنصرية، العدد ٧ ، بغداد ١٩٩٣ ، ص ١٦٦ . وانظر : محسن أظاميش آداب الملاك ، ص ١٠٣ - ١٠٤ . وفاضل ثامر : الصوت الآخر ، ص ٢٧٢ .

(٢٧٩) انظر : أطيحش ، ص ١١٢ .

(٢٨٠) انظر : عبد الرضا على ، القناع ، ص ١٧٨ .

(٢٨١) نفسه ، ص ١٨١ .

(٢٨٢) محمد مفتاح ، النقد بين المثالية والدينامية ، ص ١٠ .

(٢٨٣) ابرامز ، ص ٥٤ .

(٢٨٤) سعيد توفيق الخبيرة الجمالية ، بيروت ١٩٩٢ ص ٤٣٦ .

(٢٨٥) وقد تدرس علامات الترقيم جزءا من البنية الايقاعية للنص ولا سيما الوقفة والتنقيط . انظر : حسن الغرفى ، البنية الايقاعية فى شعر حميد سعيد ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٤٥ - ٤٧ .

(٢٨٦) للتفاصيل ، انظر : الصكر ، الشعر والتوصيل ، ص ٤٩ - ٥٠ . وقد درسنا الطباعة وتقنيات القراءة البصرية جزءا ، تحول الحساسية الشعرية وتلقى الشعر معا .

(٢٨٧) الشفاهة والكتابية ، ص ٢٧٧ .

(٢٨٨) انظر جاكوب كورك ، اللغة فى الأدب الحديث ، ترجمة ليون يوسف وعزير عمانويل ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٢٥٧ ، وانظر : كمال خير بك ، ص ١٥٠ .

(٢٨٩) انظر : شعيب حليفى ، (النص الموازى للرواية - استراتيجية العنوان) ، مجلة الكرمل ، العدد ٤٦ ، قبرص ١٩٩٢ ، ص ٨٣ .

(٢٩٠) انظر : علوى الهاشمى ، (تشكيل فضاء النص الشعرى بصريا) ، مجلة الوحدة ، العدد ٨٢-٨٣ ، الرباط ١٩٩١ ، ص ٨٣ .

(٢٩١) حليفى : ص ٨٢ .

(٢٩٢) محمد الماكروى ، الشكل والخطاب ، ص ٥ .

(٢٩٣) انظر : نفسه ، ص ١٠٥ وما بعدها .

(٢٩٤) نفسه ، ص ٢٦٠ .

(٢٩٥) تزعم محمد بنيس فى (بيان الكتابة) عام ١٩٨١ الدعوة الى كتابة القصائد بانخط المغربى ردا على ما أسماه « دكتاتورية المشرق ومركزيته » . انظر : بنيس ، حداثة السؤال ، ص ٩ وما بعدها . وقد ناقشنا الأسس الفنية والفكرية للبيان فى كتابنا : الشعر والتوصيل ، مبحث : المقترح المغربى لحداثة تراجعية ، ص ٨١ وما بعدها .

(٢٩٦) انظر : علوى الهاشمى ، (تشكيل فضاء النص) ، ص ٨٢ .

(٢٩٧) نفسه ، ص ٩١ .

- (٢٩٨) انظر : كمال خيربك ، ص ١٠٥ .
- (٢٩٩) كمال خيربك ، ص ١٥٢ .
- (٣٠٠) انظر : محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب ، ص ٤٧ وما بعدها .
- (٣٠١) نفسه : ص ١٠٣ .
- (٣٠٢) نفسه .
- (٣٠٣) انظر : نفسه ، ص ١٠٥ .
- (٣٠٤) انظر : نفسه ، ص ١٠٦ .
- (٣٠٥) نفسه ، ص ١٧٦ .
- (٣٠٦) نفسه ، ص ١٨٠ .
- (٣٠٧) ياسين النصير ، الاستهلال - فن البدايات فى النص الأدبى ، بغداد ، ١٩٩٣ .
- (٣٠٨) انظر : نفسه ، ص ٢٥ و ٨ . ويشبهها بالبيضة المخصبة أوسدى الحائك أو الجنين الكامل .
- (٣٠٩) انظر : نفسه ، ص ١٥ .
- (٣١٠) نفسه ، ص ٢١٨ .
- (٣١١) نفسه ، ص ٢١٧ .
- (٣١٢) يقر بارت عفوية الاستهلال واعتباطيته على مستوى الكتابة . ولكنه يسمي الاستهلال البلاغى . « التدشين المقتن للخطاب » . بارت البلاغة القديمة ، ص ١٤٢ .
- (٣١٣) لا يهتم النصير فى تنظيراته للاستهلال ، أو تطبيقاته بأى مستو للتلقى . بل يدرسه على أساس فنى يتصل بالمرسل حسب . ولم يوضح صلة الاستهلال بالمتن أو النهايات .
- (٣١٤) سعيد علوش : النقد الموضوعاتى ، الرباط ١٩٨٩ ، ص ١٢ .
- (٣١٥) انظر : عبد الكريم حسن ، الموضوعية البنيوية ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٢٨ .
- (٣١٦) يعد باشلار الأب الروحى للنقد الموضوعاتى . أما ريشار فهو مطلق النظرية ومصطلحاتها . ينظر ، علوش ، ص ٢٣ .
- (٣١٧) قواد أبو منصور ، ص ١٨٨ .
- (٣١٨) انظر : نفسه ، ص ١٨٩ .
- (٣١٩) انظر : نفسه ، ص ١٩٠ .
- (٣٢٠) حميد لحمدانى ، سحر الموضوع ، الدار البيضاء ١٩٩٠ ، ص ٣٥ .
- (٣٢١) أبو منصور : ص ١٩٧ . وينظر : لحمدانى ، ص ٢٧ ، حول نقبل الموضوعاتيين لناهج النقد المختلفة ومنها : البنيوية والنفسية واللسانية .

- (٣٢٢) انظر : ص ١١٨ من هذا البحث .
- (٣٢٣) انظر : لحداني ، ص ٤٤ - ٤٥ ، ومناقشته لدراسات غالى شكرى حول الرواية العربية . وانظر : علوش ، ص ٤٣ الذى يشير الى دراسة على شلقى (القبلة فى الشعر العربى) مثالا لهذا المنحى الموضوعى اللامنهجى .
- (٣٢٤) انظر : مصطفى ناصف ، اللغة بين البلاغة والأسلوبية ، ص ٢٤٤ .
- (٣٢٥) انظر : مصطفى ناصف ، نصرية المعنى فى النقد العربى ، ط ٢ ، بيروت ١٩٨١ ، ص ١٦٠ .
- (٣٢٦) عبد الكريم حسن ، ص ٤٩ .
- (٣٢٧) انظر : نفسه ، ص ٤٢ والتنبه على خطر الاختلاف الموضوعى . مذقول عن جبرار جينيت .
- (٣٢٨) انظر : نفسه ، ص ١٤ ، وهامشها .
- (٣٢٩) يقول غريماس فى مناقشة أطروحة حسن ان موضوعيته معجمية لا أدبية .
- انظر : حسن ، ص ١٥ .
- (٣٣٠) انظر : لحداني ، ص ٩٩ .
- (٣٣١) انظر : حسن ، ص ١٢٩ - ١٣١ .
- (٣٣٢) انظر : علوش ، ص ٦٨ .
- (٣٣٣) يذكر علوش رسالتين بالفرنسية ، الأولى لكيلى سالم (القلق فى قصص موباسان) . والثانية لعبد الفتاح كيليطو (موضوعاتية القدر فى روايات موريك) لم تنقل الى العربية . علما بأن كيليطو انتقد دراسته لاحقا . وقال « انه أضاع ست سنوات فى انجازها بدون جدوى » . انظر : علوش ، ص ٤٣ و ٥٣ .
- (٣٣٤) مصطفى ناصف : رؤية داخلية فى قصيدة يمانية . ضمن كتاب : النص المفتوح - قراءة فى شعر المقاليج - جماعة من النقاد ، بيروت ١٩٩١ ، ص ٢٧ .
- (٣٣٥) انظر : مناف منصور ، الانسان وعالم المدينة فى الشعر العربى الحديث ، بيروت ١٩٧٨ .
- (٣٣٦) انظر نفسه ، ص ١٤ - ١٥ .
- (٣٣٧) انظر نفسه ، ص ١٥٢ .
- (٣٣٨) انظر نجيب العوفى ، ظواهر نصية ، الدار البيضاء ١٩٩٢ . ص ٢٩ وما بعدها .
- (٣٣٩) نفسه ، ص ٣١ .
- (٣٤٠) انظر : على عباس علوان ، (نموذج الفدائى فى الشعر العربى) ، مجلة الكلمة ، العدد ٥ - أيلول ١٩٧٢ ، ص ٣٣ .
- (٣٤١) هذا التمييز بين اصوات الشعر منقول عن البيوت من دون اشارة اليه . انظر : البيوت : مقالات فى النقد الادبى ، ترجمة لطيفة الزيات ، القاهرة ، د.ت. ص ٦١ .
- (٣٤٢) على عباس علوان : ص ٣٥ .
- (٣٤٣) انظر : نفسه ، ص ٣٦ .

- (٣٤٤) عبد العزيز المقالح ، صدمة الحجارة ، بيروت ١٩٩٢ ، ص ١٩ .
- (٣٤٥) نفسه ، ص ٦١ .
- (٣٤٦) على جعفر العلاق : دماء القصيدة الحديثة ، بغداد ١٩٨٩ ، ص ٨٤ .
- (٣٤٧) أنظر : نفسه ، ص ٩٤ و ٩٥ .
- (٣٤٨) خالد سليمان ، أنماط من الغموض ، الأردن ١٩٨٧ .
- (٣٤٩) يرجع ثابت الألوسي الغموض في الشعر الحديث الى غموض التجربة واللغة وأنصورية والأسلوب المحدث . انظر : ثابت الألوسي : ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر ١٩٤٧ - ١٩٦٧ . رسالة دكتوراه ، على الالة الكاتبة . بغداد آب ٢٩٨٥ ، ص ٨١ وما بعدها .
- (٣٥٠) أنظر : خالد سليمان ، أنماط من الغموض ، ص ٨٧ .
- (٣٥١) جاكوبسون ، قضايا الشعرية ، ص ٥١ . ويقارن هذا التعليل برأى الجرجاني الذي يرى الغموض خميصية تلقى تكسب المعنى فضلا وشرها . انظر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٢٧ .
- (٣٥٢) أنظر : عبد الواحد لؤلؤة ، منازل القمر ، لندن ١٩٩٠ ، ص ١٦ . وانظر تحليله القصير لقصيدة جبرا ابراهيم جبرا (البوق) من زاوية رد دعوى الغموض في الشعر الحديث . انظر : نفسه ، ص ١٧ وما بعدها .
- (٣٥٣) على الشرع ، بنية القصيدة القصيرة ، ص ٥١ .
- (٣٥٤) نفسه ، ص ١٠٢ . ويسمى كمال خير بك قصائد أدونيس القصيرة (قصيدة الومضة) أنظر : كمال خير بك ، ص ٣٥٨ .
- (٣٥٥) أنظر : ايجلتون ، مقدمة في النظرية الأدبية ، ص ٢٢٤ .

الخلاصة

اكتسب التحليل النصي أهمية خاصة في المناهج النقدية المعاصرة .
بسبب التوجه الى النصوص ميدانا لاختبار نظريات النقد المختلفة ، وبروز
النزعات النصية ، ردا على الاهتمام الذي أولاه النقد التقليدي لما حول
النصوص من معلومات وأخبار تتصل بحياة كتاب النصوص وبيئاتهم
والعوامل الأخرى المحيطة بالأعمال ، مما استغرق جهود النقد وأبعدهم
عن دائرة التشكيل الفني الداخلي للنصوص وهي هدف التحليل والنقد .
لهذا انبعث بحثنا من الايمان بأن التحليل النصي ثمرة من ثمار الكد
المنهجى المعاصر ، وتحديث النقد بالانطلاق من الملفوظ الشعري نفسه دون
اغفال لما ينبثق من النصوص ويتصل بالسنيان العام أو المرجع الذى تنصوى
بحته .

وقد ميزنا التحليل من تطبيق يسقط القواعد والرؤى والتصورات
المنهجية على النصوص بحيث تغدو شواهد وأدلة على صحة تلك الفرضيات
الموضوعة سلفا .
ودرسنا فى (التمهيد) مصطلح التحليل النصي ومفهومه فى
تعدد بتنوع المناهج وتختلف باختلاف رؤىها ومنطلقاتها النظرية .

لهذا وجدنا أن لكل منهج مقترحا خاصا بالتحليل النصي يتجه الى
عامل من عوامل التجربة الشعرية ، أو عنصر من العناصر التى يتألف منها
النص . ولما كان التحليل يعنى رد المركب الى عناصره ، فإن المحللين
العرب سلكوا الى هذه العملية طرائق متعددة ولم يكتفوا بكشف العناصر
النصية ، بل تعدوا ذلك الى إعادة تركيبها ثانياً ، طبقا لما تتضمنه من
صور الانتظام أو التآلف النصي ، وإن توقف فريق عند مرحلة التحليل
واكتفى بتسمية العناصر ووصفها . ومن هذه التحليلات ما وجدناه فى
الكتب المدرسية التى تولى عناية خاصة بشرح النصوص ونثر أفكارها
ومعانيها وتفسير مفرداتها ، مغفلة وحدة النصوص وكليتها وترابطها .

وقد نبهنا على إحساس المحللين بصعوبة تحليل الشعر لما ينطوى
عليه من تجزئة لوحدته وتفتيت لكليته ، وفصل لعناصره المتألفة والمركبة
بنظام مخصوص . لكن ذلك لم يمنع المنهجين العرب المعاصرين من محاولة
تحليل النصوص الشعرية لكشف ما تكتنز من رؤى وأساليب وطرائق
مبتدعة فى التأليف والنظم .

وقد انطوت تلك المحاولات على مزالق وماخذ أوضحناها ، ولعل
؟برزها افتقاد قواعد تحليلية واضحة وملموسة ، واضطراب المصطلح
النقدى عند التحليل ، والانفعالات من الاجراءات المنهجية المستقرة ، والتحول
من منهج الى آخر ، الى جانب الارتجال والذاتية فى اختيار النصوص
المحللة ، والاقتطاف الجزئى لما يصلح منها للتحليل دون التقيد بوحدها
وتلازم أجزائها .

ولقد قدمنا لرسالتنا موضحين دوافع اختيار الموضوع وما لمسه
من غياب الدراسات المختصة بالتحليل النصى بالرغم من شيوعه وكثرة
أعماله فى نقدنا الأدبى المعاصر .

وأوضحنا هدفنا الملخص بتعرف أنماط التحليل النصى ومجراته
المنهجية ، فقسّمنا المناهج التى تعتمد التحليل النصى على قسمين : مناهج
نصية محورها النص نفسه وهدفها اتخاذه أساسا للتحليل وليس مما يقع
خارجا أو حوله . ومناهج أحادية تحلل النصوص جزئيا ، لكونها تبحث عن
عامل مهيم فى صوغ التجربة الشعرية ، أو تحللها تجزيئيا بالوقوف
عند مستوى واحد من مستويات بناء النص الشعرى أو عنصر من عناصره .

ودرسنا فى (التمهيد) مصطلح التحليل النصى ومفهومه فى
مجمعات اللغة والفلسفة وعلم النفس والأدب ، ووجدناها متفقة على أن
التحليل عملية مستعارة من العلوم الطبيعية لتدل على تفكيك المركب
ورده الى عناصره التى يتكون منها ، مع التشديد على عنصر منها لكونه
يتفق مع التصور النظرى للمحلل .

وعرضنا للمحاولات التحليلية المبكرة فى تراثنا النقدى على ندرتها .
فقدمنا مثلى لتحليلات نصية تراثية للباقلاوى وعبد القاهر الجرجانى ، لم
يوحيا بتطبيق أوسع بنسب انشغال نقادنا بالشروح والتفسير وتأسيس
العلوم النظرية الخاصة باللغة العربية ومنها البلاغة والعروض والنحو .

أما تحليلات عصر النهضة والنصف الاول من هذا القرن فتميزت
بطغيان الدوافع الذاتية والخصومات ، وضعف صلتها بالمناهج المعاصرة ،
وفهمها المحدود للتراث النقدى العربى . فلم تعطنا تحليلات طه حسين
وجماعة الديوان وميخائيل نعيمة وسواهم الاتطبيقات لفرضيات تنبعث
من دوافع ذاتية وذوقية ، وتسلك سبيل الانفراد بالأبيات وتجزئة
النصوص ومقاضاة مفرداتها ومعانيها لانجاز مهمتها .

إن التحليل لا يعنى إقصاء التصور النظرى أو اغفاله ، فغياب
النظرية يجعل التحليل مرتجلا وخاليا من الهدف النقدى ، لذا عمدنا فى

الفصل الأول من الرسالة الى دراسة أصول التحليل النصي وضوابطه النظرية . وحاولنا حصر لوازم التحليل وعدة المحلل ومنها : الموهبة والذكاء ومعرفة الموروث النوعي للنص المحلل والقدرة على تمييز التجارب الأدبية والتقويم الجمالي لها . ولما كانت المناهج تركز نشاطها في احد اطراف عملية الابداع وهى : المؤلف ، النص ، القارئ ، فقد اقترحنا ان نتأمل لتصورات النظرية للتحليلات النصية على وفق موقفها من: نظرية النص ، وبنيتها ، وقراءته . وأبرزنا الاختلاف حولها ، ومدى تأثير عملية التحليل بذلك الاختلاف فوجدنا أن النظر الى النص يحدد الموقف التحليلي . وعند هذه النقطة من البحث لم نجد بدا من اتخاذ نقد النقد سببلا لنا ، كى نستجلى آراء المنهجيين العربى ، ونعرض تصوراتهم التى لا يصعب ردها الى أصولها فى المناهج النقدية المعاصرة فى العالم . فالمستويات المقترحة لدراسة النص لا تخرج عن المستوى التركيبى والدلالى والايقاعى . وما تضم من عناصر صوتية ولغوية وصرفية وعروضية وبلاغية ودلالية أو معنوية .

لقد وصفت المناهج النقدية المعاصرة النص على نحو ما تراه من أهمية المستويات أو العناصر . فأصبح النص (تحفة) للتأمل والوصف على رأى مدرسة النقد الجديد ، وصار (دليلا) أو (نسيجا) على رأى البنيويين والأسلوبيين ، وانتقل الى حيز القراءة لاطهار معانيه المغيبة أو المكبوتة . فغدا (بينة) لدى لتأويليين و (ميثاق قراءة) لدى نقاد التلقى وجمالية الاستقبال، فيما كان (وثيقة) على رأى المناهج التقليدية .

وقدما فى الفصل الثانى أنماطا مختارة من تحليلات المناهج النصية، مقدمين لكل منها بمقدمة تعريفية لنحيط بدوافعها النظرية ونتعرف . مؤثراتها المعرفية . ودراسنا فى هذا الفصل ثلاثة أنماط هى : التحليلات الفنية التى تنبعث من مؤثر جمالى أو تأثرى أو انطباعى عام . فوجدناها تنشئ مقالات نقدية أدبية ، ولا تختط لها مسلكا واضحا فى خطوات التحليل ونتائجه ، الى جانب اعتمادها الذوق والحكم المعيارى والمثلى النصى أسسا وركائز فى التحليل .

وعرضنا أمثلة من تحليلات المناهج اللسانية وتفرعاتها (البنية المدرسية ، والبنوية التكوينية والأسلوبية والألمنية) وهى تتفاوت بالرغم من اعتمادها الدليل اللسانى واستقصائها بنى النصوص المحللة وملفوظاتها . ثم ختمنا هذا الفصل بعرض أنماط تحليلية عربية من المناهج التى تلت البنيوية ومنها : التأويل والتفكيك والسيمولوجيا والقراءة والتلقى . وتمتاز بنقلها نشاط النقد الى القراءة وما يصبه القارئ .

من تصورات على النص المحلل ، بعد أن انحصر ذلك النشاط بالمؤلف أو بالنص من دون تلقية عند القراءة .

وفي الفصل الثالث درسنا ما اطلقنا عليه المناهج الأحادية . ومنها :
الجزئية التي تعد النص مثالا لهيمنة عامل من عوامل التجربة الشعرية .
فالواقعية ترى النص المحلل مناسبة الاستقصاء أثر الواقع الخارجى فى تشكيل النص . وتلتقى معها مناهج أخرى من بينها المنهج النفسى الذى يبحث محللوه عن العوامل النفسىة الفاعلة فى النص مهملين المستويات والعناصر الأخرى ، والمنهج الأسطورى الرمزى الذى يرد بنيه النص الى اثر المادوى الجمعى والموروث الأسطورى فى كتابة القصيدة .

أما التحليلات التجزيئية فمثلنا لها بالتحليلات اللغوية التى يتركز جهدها فى اظهار لغة النص ووصف مفرداته وجمله وتبويبها وحصرها .
واظهار ما تكرر منها . فعرضنا التحليلات الصوتية والبلاغية والموضوعية والعروضية والايقاعية . وكلها تنطلق من تجزئة النص والانفراد بعنصر واحد من عناصره . واضفنا اليها تحليلات تجزيئية مستحدثة تنطلق من التناص وتبحث عن وجود النصوص الأخرى داخل النص المحلل .
والتحليلات الظاهرية التى تتأمل سطح النص وخطيته وتشكله الظاهر ، وما يمكن أن تضيف عوامل كتابته وهيئته الى عملية القراءة . ولم يكن هدف الرسالة حصر التحليلات النصية أو جردها ؛ بل رؤية طرائق التحليل وخطواته واجراءاته ، وبيان ما يظل غائبا أو مفقودا بسبب الانطلاق من موقع منهجى يمثل لضوابط نظرية سابقة .

وقد سجلنا مأخذنا على كل نمط ، وبيننا مزاياه وفضائله . لكننا نستطيع فى ختام بحثنا أن نجمل تصورنا للتحليل النصى الذى نراه فعل قراءة وتلق وادراكا جماليا لا يلتزم بمقصدية الشاعر ، أو ما يريد من كتابة نصه . ونرى أن لموجات القراءة أثرا فى التحليل ما دام النص المحلل مكتوبا تحف بمتنه عوامل أخرى تتصل بهيئته بدءا بعنوانه وانتهاء بما يرد من ذكر لتاريخ كتابته أو مكان الكتابة . مع مراعاة الجميل الشعرية وما يربط بعضها ببعض من علامات ترقيم وفواصل أو بياض متعمد ، وهى أمور لم تراعى أغلب التحليلات التى عرضناها .

ونرى أن القارئ المحلل يضع يديه أولا على بؤرة مولدة للنص تشع فى مركزه المتخيل وتنتشر الى أطرافه وزواياه ، وتتنوع صياغتها فى أنحاء النص المحلل . الى جانب ذلك نرى أن التحليل يجب أن يكون شموليا ،

لا يهمل عنصرا أو مستوى من عناصر النص ومستوياته ، انطلاقا من
إيماننا بوحدة النص وتلازم عناصره وكيته .

وفى هذا المجال يجدر بنا أن نفرق بين الجوانب الفنية والجمالية .
فالفنية تتصل بالمزايا الداخلية للنص وطرائق انتظامه وعلاقات عناصره ،
أما الجمالية فتتعلق بقراءته وإظهار معانيه وأبنيته الى جانب معرفة القارئ
وذخيرته ، وما اكتسب من مهارات قراءة ونقد . وهذا ما لم نجده فى
اغلب التحليلات النصية التى عرضناها . فهى تمزج بين شعرية النص
أى انتظامه الفنى ، وجمالية النص أى قراءته وتحليله .

ونرى أن انفتاح النص يعنى تعقب ما يحتويه من استعانة بالسرد ،
أو الوسائل الفنية المستعارة من أجناس أدبية وفنية مجاورة للأدب ومنها :
السينما والمسرح والموسيقى ، لما لها من أهمية فى تشكيل وعى الشاعر
والقارئ معا . ووسعنا بذلك حقل دراسة التناسق المقتصر على وجود
نصوص مشابهة . لقد كانت دراستنا للتحليل النصى مناسبة لإظهار أثر
المناهج النقدية الغربية فى نقسأدنا ، وعرض تصورههم للصلة بتراثنا
النقدى ، وما يرون من علاقة بين النص ومرجعه فى الواقع والحياة ،
وما يضم من عناصر ومستويات .

وهذا كله يسوغ عد التحليل النصى ميدانا اختباريا للنظريات
والرؤى المنهجية التى تتعدل وتتكيف وتتغير خلال عملية التحليل ،
فتتغنى ، وتنوع ، وتتطور ، وتعطى النص فى الوقت نفسه عوامل حياة
وفاعلية توثق صلته بالقارئ ، وتمنحه وجودا متجددا مع كل قراءة.
وتحليل .

المصادر والمراجع

١ - الكتب

- الأنوسى (د. ثابت عبد الرازق) :
- شعرية النص فى خطابنا النقدى ، ضمن أعمال ندوة اتجاهات النقد . تنظر : جامعة الموصل .
- الأمدى (الحسن بن بشر) :
- الموازنة بين أبى تمام والبحتري ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، المكتبة العلمية ، بيروت د.ت .
- ابراهيم (د. ريكان) :
- نقد الشعر فى المنظور النفسى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٩ .
- ابراهيم (د. زكريا) :
- مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ، مكتبة مصر ، القاهرة . د.ت .
- ابن جعفر (قدامة) :
- نقد الشعر ، تحقيق د. محمد خفاجى ، دار الكتب العلمية ، بيروت د.ت .
- ابن قتيبة (عبد الله بن مسلم) :
- الشعر والشعراء ، تحقيق دى جوجى ، دار صادر (عن طبعة برلين) ، ١٩٠٢ .
- ابن منظور (محمد بن مكرم) :
- لسان العرب المحيط ، دار صادر - دار بيروت ، ١٩٥١ .
- أبو ديب (د. كمال) :
- جدلية الخفاء والتجلى - دراسات بنيوية فى الشعر ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ .

— الرؤى المقتنعة — نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي
— ج ١ — البنية والرؤيا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
القاهرة ١٩٨٦ •

— فى البنية الايقاعية للشعر العربى — نحو بديل جذرى لعروض
الخليل ، ومقدمة فى علم الايقاع المقارن ، ط ٢ ، دار العلم
للملايين ، بيروت ١٩٨١ •

— فى الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العلمية ، بيروت ١٩٨٧ •

● أبو زيد (د • نصر حامد) :

— مفهوم النص — دراسة فى علوم القرآن ، المركز الثقافى العربى ،
بيروت — الدار البيضاء ١٩٩٠ •

— اشكاليات القراءة وآليات التأويل ، ط ٢ ، المركز الثقافى
العربى ، بيروت — الدار البيضاء ١٩٩٢ •

● أبو شريفة (عبد القادر وحسين لافى قزق) :

— مدخل الى تحليل النص الأدبى ، دار الفكر ، عمان ١٩٩٣ •

★ أبو منصور (د • فؤاد) :

— النقد البنيوي الحديث فى لبنان وأوربا • نصوص — جماليات —
تطلعات ، دار الجيل ، بيروت ١٩٨٥ •

● أبو ناضر (د • مورييس) :

— الألسنية والنقد الأدبى فى النظرية والممارسة ، دار النهار
للنشر ، بيروت ١٩٧٩ •

● أحمد (عبد الفتاح محمد) :

— المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى — دراسة نقدية ،
دار المناهل ، بيروت ١٩٨٧ •

● أحمد (د • محمد فتوح) :

— الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر ،
القاهرة ١٩٨٤ •

● أدونيس (على أحمد سعيد) :

— سياسة الشعر ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨٥ •

— كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨٩ •

● اسماعيل (د + عز الدين) :

- الأسس الجمالية في النقد العربي — عرض وتفسير ومقارنة ، ط ٣ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ •
- التفسير النفسى للأدب ، ط ٤ ، دار العودة ، بيروت ١٩٨١ •

● أطيّمش (د + محسن) :

- دير الملاك • دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٨٢ •

● اليوت (ت + س) :

- فائدة الشعر وفائدة النقد ، ترجمة يوسف نور عوض ، دار القلم ، بيروت ١٩٨٢ •
- مقالات في النقد الأدبي ، ترجمة د • لطيفة الزيات ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة د • ت •

● أمين (عبد القادر حسن) وجماعة :

- اللغة العربية العامة لأقسام غير الاختصاص ، وزارة التعليم العالي ، بغداد د • ت •

● أنجينو (مارك) :

- مفهوم التناس في الخطاب النقدي الجديد ، ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد • تنظر : جماعة •

● أوكونور (وليم فان) :

- النقد الأدبي ، ترجمة صلاح أحمد ابراهيم ، دار صادر — دار بيروت ، بيروت ١٩٦٠ •

● أونج (والتر ج •) :

- الشفاهية والكتابية ، ترجمة د • حسن البنا عز الدين ، سلسلة عالم المعرفة — ١٨٢ — ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٤ •

● ايجلتون (تيري) :

- مقدمة في النظرية الأدبية ، ترجمة ابراهيم جاسم العلي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٢ •

– النقد والأيدولوجية ، ترجمة فخرى صالح ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ١٩٩٢ .

● **ايخنباوم (بوريس) :**

– نظرية المنهج الشكلي ، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي .
تنظر : جماعة .

● **ايكو (أمبرتو) :**

– تحليل البناء الأدبي ، ضمن كتاب (حاضر النقد الأدبي) .
ينظر : طائفة من الاساتذة .

– القارئ النموذجي ، ترجمة أحمد بوحسن ، ضمن كتاب (طرائق النقد) .
ينظر : جماعة من الباحثين .

– تحليل اللغة الشعرية ، ضمن كتاب (في أصول الخطاب تحليل السرد) .
ينظر : جماعة من الباحثين .

● **ايلسبورغ (يا . اى) :**

– مدخل ، ضمن كتاب : نظرية الأدب . ينظر : عدد من الباحثين .

● **باختين (م . ب) :**

– قضايا الابداع الفني عند دوستوفسكى ، ترجمة د . جميل نصيف الشكريتي ، دار الشؤون الثقافية – سلسلة المائة كتاب ، بغداد ١٩٨٦ .

● **بارت (رولان) :**

– البلاغة القديمة ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوى ، نشر الفنك للغة العربية ، الدار البيضاء ١٩٩٤ .

– درس لسيميولوجيا ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٦ .

– لذة النص ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٨ .

★ **باروت (محمد جمال) :**

– الحداثة الأولى ، اتحاد كتاب وأدباء الامارات ، الشارقة ١٩٩١ .

● باسكادى (بول) :

— البنيوية التكوينية ولوسيان كولسمان ، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبى • تنظر : جماعة •

● الباقلانى (أبو بكر محمد بن الطيب) :

— اعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٨٦ •

● البجراوى (د • سيد) :

— موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٨٦ •

● برادبرى (مالكولم وجيمس ماكفارلان) :

— الحداثة ١٨٩٠ — ١٩٣٠ ، ترجمة مؤيد حسن فوزى ، دار المأمون ، بغداد ١٩٨٧ •

● برادة (د • محمد) :

— دراسة الخطاب الأدبى ، ضمن الخطاب الأدبى فى المدرسة المغربية • تنظر : جامعة محمد الخامس •

— محمد مندور ، وينظير النقد الأدبى ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٩ •

● بروب (فلاديمير) :

— مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة وتقديم أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ، النسادى الأدبى الثقافى جدة ١٩٨٩ •

● البستانى (فؤاد افرام) :

— الأعشى الأكبر ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٩٣٢ •
— كعب بن زهير : بانث سعاد ومقطعات شتى — درس ومنتخبات ، المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٩٣٣ •

● البستانى (محمود) :

— فى النظرية النقدية ، وزارة الإعلام ، سلسلة كتاب الجماهير — ١ ، بغداد ١٩٧١ •

- **العلبيكي (منير) :**
 - المورد - قاموس انكليزي - عربي - ط ٣ ، دار العلم للملايين ،
 بيروت ١٩٦٩ .
- **بالنش (جان و ج . ب . بونتاليس) :**
 - معجم مصطلحات التحليل النفسي ، ترجمة مصطفى حجازي ،
 ط ٢ ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ١٩٨٧ .
- **بليث (هنريش) :**
 - البلاغة والأسلوبية - نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ،
 ترجمة د . محمد العمري ، منشورات دراسات سسال ، الدار
 البيضاء ١٩٨٩ .
- **بن حسن (حسن) :**
 - النظرية التأويلية عند ليكور ، دار تينمل ، مراكش المغرب
 ١٩٩٢ .
- **بن عمر (محمد صالح) :**
 - العربية وثورة المناهج الحديثة ، دار الرياح الأربع ، تونس
 ١٩٨٦ .
- **بنيس (محمد) :**
 - حداثة السؤال - بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة ،
 دار التنوير والمركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء
 ١٩٨٥ .
- **بياجيه (جان) :**
 - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - مقارنة تكوينية ، ط ٢ دار
 التنوير والمركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ،
 ١٩٨٥ .
- **بياجيه (جان) :**
 - البنيوية ، ترجمة عارف منيمنة و د . بشير أوبري ، ط ٤ ، دار
 عويدات ، بيروت ١٩٨٥ .
- **البياتي (عبد الوهاب) :**
 - ديوان عبد الوهاب البياتي ، ج ٢ ، دار العوادة ، بيروت ١٩٧٢ .

● **بوحمالة (بنعيسى)**

- الشعرى والتشكيل — مقارنة دلالية لعلائق المجاورة — نموذج قصيدة (الموت فى الحب) للبياتى • ضمن كتاب مكانة الشعر فى الثقافة العربية المعاصرة • ينظر : جماعة من الباحثين •

● **تادريه (لان ايف) :**

- النقد الأدبى فى القرن العشرين ، ترجمة منذر عياشى ، مركز الانماء الحضارى ، حلب سورية ١٩٩٣ •

● **التكريتى (د • جميل نصيف) :**

- المذاهب الأدبية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٠ •

● **تودوروف (تزفيتان) :**

- الشعرية ، ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٧ •

- المبدأ الحوارى — دراسة فى فكر ميخائيل باختين ، ترجمة فخرى صالح ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٢ •

- مقولات السرد الأدبى ، ترجمة حسين سبحان وفؤاد صفا ، ضمن كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبى ينظر : جماعة من الباحثين •

- نقد النقد — رواية تعلم ، ترجمة د • سامى سوييدان ، ط ٢ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٦ •

● **توفيق (سعيد) :**

- الخبرة الجمالية • دراسة فى فلسفة الجمال الظاهرانية ، المؤسسة الجامعية للمدراسات ، بيروت ١٩٩٢ •

● **ثامر (فاضل) :**

- الصوت الآخر • الجوهر الحوارى للمخطاب الأدبى ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٢ •

● **التهالبى (عبد الملك بن محمد) :**

- نشر النظم وحل العقد ، دار الرائد العربى ، بيروت ١٩٨٣ •

● جارجى (سيمون) :

- الموسيقى العربية ، ترجمة جمال الحياط ، دار الشؤون الثقافية..
بغداد ١٩٨٩ .

● جارودى (روجيه) :

- واقعية بلا ضفاف . بيكاسو - سان جون بيرس - كافكا ،
ترجمة حليم طوسون ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨ .

● جاكبسون (رومان) :

- قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولى ومبارك حنون، دار توبقال..
الدار البيضاء ١٩٨٨ .
- القيمة المهيمنة . ينظر : كتاب نظرية المنهج الشكلى فى :
(جماعة) .

● جامعة محمد الخامس :

- أعمال ندوة الخطاب الأدبى بالمدرسة المغربية ، كلية الآداب
والعلوم الانسانية ، الرباط ١٩٧٩ .
- نظرية التلقى . اشكالات وتطبيقات ، كلية الآداب والعلوم
الانسانية ، الرباط ١٩٩٣ .

● جامعة الموصل :

- ندوة اتجاهات النقد الأدبى الحديث فى العراق ، كلية التربية ،
الموصل ١٩٨٩ .

● جبرا (جبرا ابراهيم) :

- الرحلة الثامنة . دراسات نقدية ، ط ٢ ، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ .
- النار والجوهر - دراسات فى الشعر ، ط ٢ ، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٢ .

● الجرجانى (الشريف) :

- كتاب التعريفات ، ط ٢ ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٨٥ .

● الجرجاني (عبد العزيز) :

- الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوي ، ط ٤ ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ١٩٦٦ .

● الجرجاني (عبد القاهر) :

- أسرار البلاغة ، تحقيق هـ . ريتز ، ط ٢ ، مكتبة المتنبي ، بغداد ١٩٧٩ .
- دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تصحيح محمد عبده ومحمد الشنقيطي ، دار المعرفة ، بيروت ١٩٧٨ .

● جماعة من الباحثين :

- اشكاليات المنهج في الفكر العربي والعلوم الانسانية ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٧ .

● جماعة من الباحثين :

- في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة أحمد المديني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٧ .

● جماعة من الباحثين :

- قضايا المنهج في اللغة والأدب ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٧ .

● جماعة من الباحثين :

- نظرية المنهج الشكلي ، نصوص الشكلايين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للنشر ، بيروت - الرباط ١٩٨٢ .

● جماعة من الباحثين :

- حركات التجديد في الأدب العربي ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٥ - ١٩٧٦ .

● جماعة من الباحثين :

- مكانة الشعر في الثقافة العربية المعاصرة - المحاور الخمس الشعر والأجناس الأدبية ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٨٧ .

● جماعة من الباحثين :

- طرائق تحليل السرد الأدبي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، سلسلة ملفات ١ ، الرباط ١٩٩٢ .

● جماعة من الباحثين :

- البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ، راجع الترجمة محمد سبيلا ، مؤسسة الأبحاث الجامعية ، بيروت ١٩٨٤ .

● جماعة من المدرسات :

- مدخل الى التحليل البنيوي للنصوص ، دار الحداثة ، بيروت ١٩٨٥ .

● جماعة من النقاد والشعراء :

- النص المفتوح — قراءة في شعر عبد العزيز المقالح ، دار الآداب ، بيروت ١٩٩٢ .

● جومسكى (نعوم) :

- البنى النحوية ، ترجمة د . يوثيسل يوسف عزيز ، سلسلة المائة كتاب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ .
- محاضرات ودن — تأملات في اللغة ، ترجمة د . مرتضى جواد باقرود . عبد الجبار محمد علي ، سلسلة المائة كتاب الثانية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٠ .

● جيرو (بير) :

- الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة د . منذر عياشي ، مركز الانماء القومي ، بيروت د . ت .
- علم الاشارة (السيميولوجيا) ، ترجمة د . منذر عياشي ، دار طلاس ، دمشق ١٩٨٨ .
- علم الدلالة ، ترجمة د . منذر عياشي ، دار طلاس ، دمشق ١٩٨٨ .

● جينيت (جيرار) :

- مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد د . ت .

● حافظ (د . صبرى) :

— استشراف الشعر — دراسات أولى فى نقد الشعر العربى
الحديث — الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥ .

● حسن (د . عبد الكريم) :

— الموضوعية البنيوية — دراسة فى شعر السياب ، المؤسسة
الجامعية للدراسات ، بيروت ١٩٨٣ .

● حسين (د . طه) :

— حافظ وشوقي ، منشورات الخانجي وحمدان ، القاهرة —
بيروت ، ١٩٣٣ .

— حديث الأربعاء ، ج ٣ ، ط ٩ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة
١٩٧٤ .

— فى الأدب الجاهلي ، ط ٢ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٢٧ .

● خطايبى (محمد) :

— لسانيات النص . مدخل الى انسجام الخطاب ، المركز الثقافى
العربى ، بيروت — الدار البيضاء ١٩٩١ .

● خلف الله (د . محمد) :

— من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده ، مطبعة لجنة
التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٧ .

● خمري (د . حسين) :

— بنية الخطاب النقدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد
١٩٩٠ .

● خورى (الياس) :

— دراسات فى نقد الشعر ، ط ٣ ، مؤسسة الأبحاث العربية ،
بيروت ١٩٨٦ .

● الحياط (د . جلال) :

— الشعر العراقى الحديث — مرحلة وتطور ، ط ٢ ، دار التراث
العربى ، بيروت ١٩٨٧ .

— المثال والتحول فى شعر المتنبى وحياته ، ط ٢ ، دار التراث
العربى ، بيروت ١٩٨٧ .

— المنفى — الملكوت • كلمات فى الشعر والنقد ، شركة المعرفة ،
بغداد ١٩٨٩ •

خير بك (كمال) :

— حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر • دراسة حول الاطار
الاجتماعى والثقافى للانجاهات والبنى الأدبية ، دار المشرق ،
بيروت ١٩٨٢ •

الدروبي (د • سامى) :

— علم النفس والأدب • معرفة الانسان بين بحوث علم النفس
وبصيرة الأديب والفنان ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧١ •

درويش (أسيمة) :

— مسار التحولات • قراءة فى شعر أدونيس ، دار الآداب ،
بيروت ١٩٩٢ •

ديتش (ديفيد) :

— مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف
نجم ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٧ •

ديريدا (جاك) :

— الكتابة والاختلاف ، ترجمة كاظم جهاد ، دار توبقال ،
الدار البيضاء ١٩٨٨ •

ديشين (أندريه — جاك) :

— استيعاب النصوص وتأليفها ، ترجمة هينم لمع ، المؤسسة
الجامعية للمدراسات ، بيروت ١٩٩١ •

دى مان (بول) :

— العمى والبصيرة — مقالات فى بلاغة النقد المعاصر ، ترجمة
سعيد الغانمى ، اصدارات المجمع الثقافى ، أبو ظبى ١٩٩٥ •

راى (وليم) :

— المعنى الأدبى من الظاهراتية الى التفكيكية ، ترجمة
د • يوثيل عزيز ، دار المأمون ، بغداد ١٩٨٧ •

● الربيعي (د . محمود) :

- قراءة الشعر ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٨٥ .
- مقالات نقدية ، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٨٣ .

● رتشاردز (١٠١) :

- مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة د . مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٣ .

● ريفاتير (ميكائيل) :

- معايير تحليل الأسلوب ، ترجمة حميد لحداني ، منشورات دراسات سال - الدار البيضاء ١٩٩٣ .
- سيميوطيقا الشعر دلالة القصيدة ، ترجمة فريال غزول ، ضمن كتاب أنظمة العلامات . ينظر : قاسم (سيزا) .

● الريفى (د . هشام) :

- الخط والدائرة . الأسطوري فى (أغاني الحياة) ، ضمن كتاب (دراسات فى الشعرية) . انظر : مجموعة من الاساتذة .

● الزبيدى (د . سعيد جاسم) :

- تحليل القصيدة فى النقد العراقى المعاصر ، ضمن أعمال ندوة اتجاهات النقد . تنظر : جامعة الموصل .

● الزبيدى (مرشد) :

- بناء القصيدة الفنية فى النقد العربى القديم والمعاصر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ١٩٩٤ .

● زكريا (د . ميشال) :

- الأسس (علم اللغة الحديث) مبادئها وأعلامها ، بلا مطبعة أو دار نشر ، بيروت ١٩٨٠ .

● زكى (د . أحمد كمال) :

- النقد الأدبى الحديث - أصوله واتجاهاته ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ .

● الزناد (الأزهر) :

- نسيج النص . بحث ما يكون فيه الملفوظ نصا ، المركز الثقافى العربى ، بيروت - الدار البيضاء ١٩٩٣ .

- **الزبدى (توفيق) :**
- تأسيس الخطاب النقدي • أطروحة الجمعى ، الدار العربية
للكتاب ، تونس ١٩٩١ •
- **سارتر (جان بول) :**
- ما هو الأدب ، ترجمة جورج طرابيشى ، المكتب التجارى ،
بيروت ١٩٦١ •
- **السجرتى (مصطفى عبد اللطيف) :**
- الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، مطبعة المقتطف ، القاهرة
١٩٤٨ •
- **سرحان (د • سمير) :**
- النقد الموضوعى ، ط ٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد
١٩٩٠ •
- **السريشنى (د • محمد) :**
- ماضرات فى السيميولوجيا ، دار الثقافة ، الدار البيضاء
١٩٨٧ •
- **سلطان (د • منير) :**
- البديع فى شعر شوقى ، منشأة المعارف ، الاسكندرية مصر
١٩٧٧ •
- **السعدنى (د • مصطفى) :**
- المدخل اللغوى فى نقد الشعر • قراءة بنيوية ، منشأة المعارف ،
الاسكندرية ١٩٨٧ •
- **سعيد (د • خالدة) :**
- حركية الابداع - دراسات فى الأدب العربى الحديث ،
دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ •
- **سليمان (د • خالد) :**
- أنماط من الغموض فى الشعر العربى الحر ، منشورات جامعة
اليرموك ، أربد الأردن ١٩٨٧ •

— فى الايقاع الداخلى فى القصيدة العربية المعاصرة ، مهرجان المربد
الشعرى العاشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٩ .

● سوسير (فرديناندى) :

— فصول فى علم اللغة العام ، ترجمة أحمد نعيم الكراعين ،
دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية مصر ١٩٨٥ .

● سويدان (د . سامى) :

— فى النص الشعرى العربى — مقاربات منهجية ، دار الآداب ،
بيروت ١٩٨٩ .

● سوييف (د . مصطفى) :

— الأسس النفسية للإبداع الفنى — فى الشعر خاصة ، ط ٣ ،
دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧٠ .

● الشايب (د . أحمد) :

— أبحاث ومقالات ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٤٦ .
— أصول النقد الأدبى ، ط ٧ ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة
١٩٦٤ .

● شحيد (د . جمال) :

— فى البنيوية التركيبية . دراسة فى منهج لوسيان كولدمان ،
دار ابن رشد ، بيروت ١٩٨٢ .

● شتراوس (كلود ليفى) :

— الأسطورة والمعنى ، ترجمة صبحى حديدي ، دار الحوار ،
اللاذقية سورية ١٩٨٥ .

● الشرع (د . على) :

— بنية القصيدة القصيرة فى شعر أدونيس ، اتحاد الكتاب
العرب ، دمشق ١٩٨٧ .

● شريم (د . جوزيف ميشال) :

— دليل الدراسات الأسلوبية ، ط ٢ ، المؤسسة الجامعية للدراسات
والنشر ، بيروت ١٩٨٧ .

● شكري (. غالى) :

- برج بابل . النقد والحداثة الشريدم ، رياض الرئيس للنشر ، لندن ١٩٨٩ .
- سوسيولوجيا النقد العربى الحديث ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨١ .

● الشمعة (خلدون) :

- الشمس والعنقاء . دراسة نقدية فى المنهج والنظرية والتطبيق ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٤ .

● شولتز (روبرت) :

- البنيوية فى الأدب ، ترجمة حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨٤ .
- السيميائ والتأويل ، ترجمة سعيد الغانمى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٤ .

● صبحى (محيى الدين) :

- دراسات تحليلية فى الشعر العربى المعاصر ، وزارة الثقافة والارشاد القومى ، دمشق ١٩٧٢ .
- الرؤيا فى شعر البيانى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٨ .

● الصكر (حاتم) :

- البشر والعسل . قراءات معاصرة ، فى نصوص تراثية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٢ .
- الشعر والتوصيل . بعض مشكلات توصيل الشعر فى شبكة الاتصال المعاصر ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ٣٠٥ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٨ .
- كتابة الذات . دراسات فى وقائعية الشعر ، دار الشروق ، عمان ١٩٩٤ .
- مالا تؤديه الصفة . المقترحات اللسانية والأسلوبية والشعرية ، دار كتابات معاصرة ، بيروت ١٩٩٣ .

- **صمود (حمادى) :**
 - الأشواق التائهة ، ضمن كتاب دراسات فى الشعرية • تنظر :
 - مجموعة من الأساتذة •
- **ضيف (د شوقي) :**
 - فى النقد الأدبى ، ط ٢ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٦٦ •
- **طائفة من الأساتذة المختصين :**
 - حاضر النقد الأدبى ، ترجمة د • محمود الربيعى ، ط ٢ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧٧ •
- **الطاهر (د • على جواد) :**
 - الخلاصة فى مذاهب الأدب الغربى ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، ١٢١ ، دار الجاحظ للنشر ، بغداد ١٩٨٣ •
 - مقدمة فى النقد الأدبى ، ط ٢ ، المكتبة العالمية ، بغداد ١٩٨٣ •
 - وراء الأفق الأدبى • مقالات ، وزارة الاعلام ، بغداد ١٩٧٧ •
- **الطرابلسى (د • محمد الهادى) :**
 - بحوث فى النص الأدبى ، الدار العربية للكتاب ، تونس ليبيا ١٩٨٨ •
 - تحاليل أسلوبية ، دار الجنوب للنشر ، تونس ١٩٩٢ •
- **عاقل (د • فاخر) :**
 - معجم علم النفس — انكليزى فرنسى عربى ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧١ •
- **عباس (د • احسان) :**
 - تاريخ النقد الأدبى عند العرب • نقد الشعر من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى ، ط ٢ ، دار الشروق ، عمان ١٩٨٦ •
 - عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث ، دار بيروت ، بيروت ١٩٥٥ •
 - فن الشعر ، ط ٥ ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٥ •
- **عباس (عبد الجبار) :**
 - الحكمة المنغمة • مقالات فى نقد الشعر والنقد القصصى ،

اعداد د . علي جواد الطاهر وعائده خصيباك ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٤ .

● عناني (محمد محمد) :

— في النقد التحليلي ، القاهرة د . ت .

● عوض (ريتا) :

— أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٨ .

— بدر شاكر السياب ، ط ٣ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر — المكتبة العالمية ، بغداد ١٩٨٧ .

● عوض (د . لويس) :

— الثورة والأدب ، الكتاب الذهبي دار روز اليوسف ، القاهرة ١٩٧١ .

— دراسات في النقد والأدب ، المكتب التجاري ، بيروت ١٩٦٣ .

● العوفي (نجيب) :

— ظواهر نصية ، عيون المقالات ، الدار البيضاء ١٩٩٢ .

● عياد (د . شكري محمد) :

— المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين ، سلسلة عالم المعرفة العدد ١١٧ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٩٣ .

● عيد (د . رجاء) :

— لغة الشعر . قراءة في الشعر الحديث ، منشأ المعارف . الإسكندرية مصر ١٩٨٥ .

● العيد (د . يمني) :

— في القول الشعري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٧ .

— في معرفة النص — دراسات في النقد الأدبي ، ط ٣ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٥ .

— ممارسات في النقد الأدبي ، دار الفارابي ، بيروت ١٩٧٥ .

● الغانمي (سعيد) :

- أقنعة النص • قراءات نقدية في الأدب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩١ •

● الغدامي (د • عبد الله محمد) :

- تشريح النص • مفارقة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٧ •
- الخطيئة والتكفير • من البنيوية الى التشريحية – قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ١٩٨٥ •
- الكتابة ضد الكتابة ، دار الأدب ، بيروت ١٩٩١ •

● الغرفي (حسن) :

- البنية الايقاعية في شعر حميد سعيد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٩ •

● غزوان (د • عناد) :

- آفاق في الأدب والنقد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٠ •
- التحليل النقدي والجمالي للأدب ، دار آفاق عربية ، بغداد ١٩٨٥ •
- مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٤ •

● فراي (نور ثروب) :

- تشريح النقد • محاولات أربع ، ترجمة د • محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية ، عمان ١٩٩١ •

● فرويد (سيجهوند) :

- تفسير الأحلام ، ترجمة مصطفى صفوان ، دار المعارف بمصر ، القاهرة د • ت •

● فريد (ماهر شفيق) :

- النقد الانجليزى الحديث ، المكتبة الثقافية ٢٤٥ ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٧٠ •

● **فريرز (جيمس) :**

- أدونيس أو تموز ، ترجمة جبرا ابراهيم جبراط ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ .
- الفصن الذهبي . دراسة فى السحر والدين ، ترجم بإشراف د . أحمد أبو زيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧١ .

● **فضل (د . صلاح) :**

- انتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار ، القاهرة د . ت .
- شفرات النص . بحوث سيميولوجية فى شعرية القص والقصيد ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٩٠ .
- علم الاسلوب . مبادئه وأجرائه . ط ٣ ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ١٩٨٨ .

● **عبد الله (د . عدنان خالد) :**

- النقد التطبيقي التحليلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ .

● **عبد الصبور (صلاح) :**

- ديوان صلاح عبد الصبور ، م ٣ ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧ .

● **عبد المطلب (د . محمد) :**

- البلاغة والأسلوبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٤ .

● **عبد النور (جبور) :**

- المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ .

● **عبود (مارون) :**

- على المحك . نظرات وآراء فى الشعر والشعراء ، ط ٤ ، دار الثقافة - دار مارون عبود ، بيروت ١٩٧٠ .

● **عبيد (محمد صابر) :**

- منهج النص خطاها نقديا ، ضمن أعمال ندوة اتجاهات النقد ، تنظر : جامعة الموصل .

- عثمان (اعتدال) :
– اضاءة النص . قراءات في شعر أدونيس ودرويش وآخرين ،
دار الحداثة ، بيروت ١٩٨٨ .
- عدد من الباحثين السوفيت المختصين :
– نظرية الأدب ، ترجمة د . جميل نصيف التكريتي ، دار الرشيد
للنشر ، بغداد ١٩٨٠ .
- عدنان (سعيد) :
– علي جواد الطاهر ناقدنا ، ضمن أعمال ندوة اتجاهات النقد ،
انظر : جامعة الموصل .
- العربي (أبا عقيل) :
– المضمون الأيديولوجي للخطاب الأدبي ، ضمن ندوة الخطاب
الأدبي – تنظر : جامعة محمد الخامس .
- عصفور (د . جابر) :
– دراسة قصيدة (أنشودة المطر) ، ضمن كتاب (حركات
التجديد ٠٠) . تنظر : جماعة من الباحثين .
- العظيمة (د . نذير) :
– مدخل الى الشعر العربي الحديث ، النادي الأدبي الثقافي ،
جدة ١٩٨٨ .
- العقاد (عباس محمود وإبراهيم المازني) :
– الديوان ، ج ١ – ج ٢ ، مطبعة الشعب ، القاهرة ١٩٢١ .
- العكشي (منير) :
– أسئلة الشعر – في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها ،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ .
- العلاق (د . علي جعفر) :
– دماء القصيدة الحديثة ، الموسوعة الصغيرة ٣٤٠ ، دار الشؤون
الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٩ .

● على (د . عبد الرضا) :

- الأسطورة في شعر السياب ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٨ .
- الايقاع الداخلى فى قصيدة الحرب ، مهرجان المربد الشعرى العاشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٩ .
- العروض والقافية - دراسة وتطبيق فى شعر الشطرين والشعر الحر ، دار الكتب جامعة الموصل ، الموصل ١٩٨٩ .

● على (هشام) :

- فكرة المغامرة - مقاربات أولية الى الحداثة والنقد . وزارة الثقافة ، عدن ١٩٩٠ .

● علوش (د . سعيد) :

- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، المكتبة الجامعية ، الدار البيضاء ١٩٨٤ .
- النقد الموضوعاتى ، شركة بابل للطباعة ، الرباط ١٩٨٩ .

● العمري (د . محمد) :

- تحليل الخطاب الشعرى . البنية الصوتية فى الشعر - الكشافة - الفضاء - التفاعل ، الدار العالمية للكتاب ، الدار البيضاء ١٩٩٠ .
- منهج الواقعية فى الابداع الأدبى ، ط ٣ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ١٩٨٦ .
- نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، ط ٣ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ .

● فيهمسسل (د . شمس كرى) :

- مناهج الدراسة الأدبية فى الأدب العربى . عرض ونقد واقتراح ، ط ٦ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٨٦ .

● الغيل (توفيق ومصطفى النحاس) :

- نصوص أدبية ، مكتبة دار العروبة ، الكويت ١٩٨٣ .

● قاسم (سمير ونصر حامد ، أبو زيد) :

- أنظمة العلامات . مدخل الى السيميولوجيا ، دار الياس المصرية ، القاهرة ١٩٨٦ .

- قاسم (د . عدنان حسين) :
— الاتجاه الاستلوبي في نقد الشعر العربي ، مؤسسة علوم القرآن ،
الشارقة ١٩٩٢ .
- القرطاجنى (حازم) :
— منهاج البلاغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه ،
ط ٣ ، دار الغرب الاسلامى ، بيروت ١٩٨٦ .
- القط (د . عبد القادر) :
— حركة الديوان وأثرها في النقد الأدبى والشعر ، مهرجان المربد
العاشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٩ .
- قطب (سيد) :
— النقد الأدبى ، بلا مطبعة ، بيروت د . ت .
- قلماوى (د . سهير) :
— النقد الأدبى ، ط ٢ ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٥٩ .
- كارلونى (وفيللو) :
— النقد الأدبى ، ترجمة كيتى سالم ، ط ٢ ، منشورات غويدات ،
بيروت ١٩٨٤ .
- الكبيسى (طراد) :
— كتاب المنزلات ، ج ١ منزلة الحداثة ، دار الشؤون الثقافية
العامة ، بغداد ١٩٩٢ .
- كرائنت (ديمين) :
— الواقعية ، ترجمة د . عبد الواحد لؤلؤة ، سلسلة المصطلح
النقدى ٩ ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٠ .
- كروزيل (اديث) :
— عصر البنيوية من ليفى شتراوس الى فوكو ، ترجمة د . جابر
عصفور ، دار آفاق عربية ، بغداد ١٩٨٥ .
- كريستيفا (جوليا) :
— علم النص ، ترجمة فريد الزاهى ، دار توبقال ، الدار البيضاء
١٩٩١ .

- كلية الآداب والعلوم الانسانية :
- نظرية التلقى • اشكالات وتطبيقات ، الرباط ١٩٩٣ •
- كورك (جاكوب) :
- اللغة في الأدب الحديث - الحداثة والتجريب ، ترجمة
ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، دار المأمون ، بغداد ١٩٨٩ •
- كولدمان (لوسيان) :
- المادية الجدلية وتاريخ الأدب ، ترجمة محمد برادة ، ضمن كتاب
البنويوية التكوينية والنقد الأدبي • ينظر : جماعة من الباحثين •
- كوهين (جان) :
- بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ،
دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٦ •
- كيليطو (عبد الفتاح) :
- الأدب والغربة - دراسات بنيوية في الأدب العربي ،
دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٢ •
- لانجلوا (شارل فكتور وشارل سنيوبوس) :
- المدخل الى الدراسات التاريخية ، ضمن كتاب (النقد التاريخي) ،
ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار النهضة العربية ، القاهرة
١٩٦٣ •
- لانسون :
- منهج البحث في تاريخ الأدب ، ضمن كتاب (النقد المنهجي
عند العرب) • ينظر : مندور •
- الحمدني (حميد) :
- سحر الموضوع • عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر ،
منشورات دراسات سال ، الدار البيضاء ١٩٩٠ •
- لوكاش (جورج) :
- دراسات في الواقعية ، ترجمة د • نايف بلوز ، ط ٣ ،
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٥ •

- **لؤلؤة (د . عبد الواحد) :**
 - منازل القمر . دراسة نقدية ، رياض الريس للنشر ، لندن ١٩٩٠ .
- **ليفن (صمويل ر .) :**
 - البنيات اللسانية في الشعر ، ترجمة محمد الولي والتوزاني خالد ، منشورات الحوار الأكاديمي ، الدار البيضاء ١٩٨٩ .
- **الماضي (شكري) :**
 - في نظرية الأدب ، دار الحداثة ، بيروت ١٩٨٦ .
- **الماكري (محمد) :**
 - الشكل والخطاب . مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ١٩٩١ .
- **مبارك (د . حنون) :**
 - دروس في السيميائيات ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٧ .
- **المبختوت (شكري) :**
 - جمالية الألفة . النص ومتقبله في التراث النقدي ، بيت الحكمة ، تونس ١٩٩٣ .
- **مجمع اللغة العربية :**
 - المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ١٩٨٣ .
 - المعجم الوجيز ، دار التحرير للطبع ، القاهرة ١٩٨٠ .
- **مجموعة من الأساندة :**
 - دراسات في الشعرية - الشبابي نموذجاً ، بيت الحكمة ، تونس ١٩٨٨ .
- **محمد (باقر جاسم) :**
 - عبد الجبار عباس والخطوة الضائعة ، ضمن أعمال ندوة اتجاهات النقد . تنظر : جامعة الموصل .

● محمد (الوالى) :

— الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى ، المركز الثقافى العربى ، بيروت — الدار البيضاء ١٩٩٠ .

● محمود (د . زكى نجيب) :

— فى فلسفة النقد ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٧٩ .

● مردان (حسين) :

— مقالات فى النقد الأدبى ، المطبعة العربية ، بغداد ١٩٥٥ .

● مرتاض (د . عبد الملك) :

— بنية الخطاب الشعرى . دراسة تشريحية لقصيدة (أشجان يمانية) ، دار الحدائق ، بيروت ١٩٨٦ .

— نظرية ، نص ، أدب . . ثلاثة مفاهيم نقدية ، ضمن كتاب (قراءة جديدة لتراثنا النقدى) . ينظر : النادى الأدبى الثقافى .

● المرزوقى (أحمد بن محمد بن الحسن) :

— شرح ديوان الحماسة لأبى تمام ، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون ، ج ١ ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٥٣ .

● مرسل (دليلة) :

— مدخل الى التحليل البنىوى للنصوص . انظر : جماعة من المدرسات .

● مروة (حسين) :

— دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى ، مكتبة المعارف ، بيروت ١٩٧٢ .

● المسدى (د . عبد السلام) :

— الأسلوب والأسلوبية . نحو بديل السننى فى النقد ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا — تونس ١٩٧٧ .

— قراءات مع الشبابى والمثنبى والجاحظ وابن خلدون ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ١٩٨٤ .

— قضية البنىوية ، دار أمية ، تونس ١٩٩١ .

— النقد والحداثة ، ط ٢ ، دار أمية ، تونس ١٩٨٩ .

- مشعل (محمد) :
 - مقولات بلاغية في تحليل الشعر ، مطبعة المعارف الجديدة ،
 الرباط ١٩٩٣ .
- مصطفى (د . فائق ود . عبد الرضا علي) :
 - في النقد الأدبي الحديث . منطلقات وتطبيقات ، دار الكتب في
 جامعة الموصل ، ١٩٨٩ .
- مطر (سعد الدين وعبد الرحمن الوزة) :
 - التحليل في الأدب العربي ، بلا مطبعة ، بيروت ١٩٦٢ .
- المطليبي (د . مالك) :
 - الثوب والجسد - دراسة تطبيقية في قصيدة (في الليل) ،
 للسياب ، مهرجان المربد الشعري العاشر ، دار الحرية للطباعة ،
 بغداد ١٩٨٩ .
- مطلوب (د . أحمد) :
 - معجم النقد العربي القديم ، دار الشؤون الثقافية العامة ،
 بغداد ١٩٨٩ .
 - منطلقات نقدية ، ضمن أعمال ندوة اتجاهات النقد . تنظر :
 جامعة الموصل .
 - النقد الأدبي الحديث في العراق ، معهد البحوث والدراسات
 العربية ، القاهرة ١٩٦٨ .
- المعداوي (أنور) :
 - علي محمود طه . الشاعر والانسان ، ط ٢ ، دار الشؤون الثقافية
 العامة ، بغداد ١٩٨٦ .
- مفتاح (محمد) :
 - تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص ، دار التنوير
 والمركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ١٩٨٥ .
 - التلقي والتأويل - مقارنة نسقية ، المركز الثقافي العربي ،
 بيروت - الدار البيضاء ١٩٩٤ .
 - دينامية النص - تنظير وانجاز ، المركز الثقافي العربي ، بيروت .
 الدار البيضاء ١٩٨٧ .

— فى سيمياء الشعر القديم • دراسة نظرية وتطبيقية ،
دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٢ •

— المنهاجية بين خصوصيتى علم الموضوع والثقافة القومية ،
ضمن كتاب قضايا المنهج فى اللغة والأدب • تنظر : جماعة
من الباحثين •

— النقد بين المثالية والدينامية ، مهرجان الربيع الشعرى التاسع ،
دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٨ •

● المقالة (د • عبد العزيز) •

— صدمة الحجارة • دراسة فى قصيدة الانتفاضة ، دار الآداب ،
بيروت ١٩٩٢ •

● الملائكة (نازك) :

— سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، دار الشؤون الثقافية
العامة ، بغداد ١٩٩٣ •

— الصومعة والشرفة الحمراء • دراسة نقدية فى شعر علي
محمود طه ، ط ٢ ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ •

— قضايا الشعر المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٢ •

● منادور (د • محمد) :

— فى الميزان الجديد ، ط ٣ ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة د • ت •

— النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث فى الأدب واللغة ،
ط ٢ ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة د • ت •

— النقد والنقاد المعاصرون ، دار القلم ، بيروت د • ت •

● منصور (د • مناف) :

— الانسان وعالم المدينة فى الشعر العربى الحديث ، مركز التوثيق
والبحوث ، بيروت ١٩٧٨ •

● هوريه (س •) •

— الشعر العربى الحديث ١٨٠٠ — ١٩٧٠ تطور أشكاله وموضوعاته
بتأثير الأدب الغربى ، ترجمة شفيح السيد وسعد مصلوح ،
دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٨٦ •

● **مخائيل (أمطانيوس) :**

— دراسات في الشعر العربي الحديث وفق المنهج النقدي
الديالكتيكي ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا - بيروت
• ١٩٦٨

● **ميشونيك (هنرى) :**

— راهن الشعرية ، ترجمة عبد الرحيم حزل ، نشر اتصالات ،
مراكش ١٩٩٤ •

● **النادى الأدبي الثقافى :**

— قراءة جديدة لتراثنا النقدي ، أبحاث ومناقشات ندوة نادى جدة
الأدبي الثقافى ، ١٩ - ٢٤ / ١١ / ١٩٨٨ ، جدة ١٩٩٠ •

● **ناصر (د + مصطفى) :**

— رؤية داخلية في قصيدة يمانية ، ضمن كتاب (النص المفتوح) •
تنظر : جماعة من النقد والشعراء •
— اللغة بين البلاغة والاسلوبية ، النادى الأدبي الثقافى ،
جدة ١٩٨٩ •
— نظرية المعنى فى النقد الأدبي ، ط٢ ، دار الأندلس ،
بيروت ١٩٨١ •

● **النصير (ياسين) :**

— الاستهلال • فن البدايات فى النص الأدبي ، دار الشؤون
الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٣ •

● **نعيمه (ميخائيل) :**

— الغربال ، ط٢ ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٤٦ •
— فى الغربال الجديد - مقالات ورسائل نقدية ، ط٤ ، مؤسسة
نوفل ، بيروت ١٩٨٨ •

● **نورس (كوستوفر) :**

— التفكيرية : النظرية والتطبيق ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ،
دار الحوار ، اللاذقية سورية ١٩٩٢ •

- **النويهى (د . محمد) :**
 - قضية الشعر الجديد ، ط ٢ ، مكتبة الخانجي ودار الفكر ،
 القاهرة بيروت ١٩٧١ .
- **الهاشمي (علوى) :**
 - قراءة فى قصيدة حياة . (تقاسيم ضاحى بن وليد الجديدة)
 للشاعر على الشرقاوى ، دار الشؤون الثقافية العامة واتحاد
 الكتاب العرب ، بغداد ١٩٨٩ .
- **هاملتون (روستويفور) :**
 - الشعر والتأمل ، ترجمة محمد مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية
 للتأليف ، القاهرة ١٩٦٣ .
- **هايمن (سستانلى) :**
 - النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ، ج ١ ، ترجمة د . احسان عباس
 و د . محمد يوسف نجم ، دار الثقافة بيروت ١٩٥٨ .
- **هلال (د . ماهر مهدى) :**
 - جرس الألفاظ ودلالاتها فى البحث البلاغى والنقدى عند العرب ،
 دار الرشيد للنشر ، بغداد ١٩٨٠ .
- **الهلالى (عبد الرازق) :**
 - الزهاوى فى معاركه الأدبية والفكرية ، دار الرشيد للنشر ،
 بغداد ١٩٨٢ .
- **هوكز (ترنس) :**
 - البنيوية وعلم الاشارة ، ترجمة مجيد الماشطة ، سلسلة المائة
 كتاب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ .
- **هولب (روبرت سى) :**
 - نظرية الاستقبال . مقدمة نقدية ، ترجمة رعد عبد الجليل
 جواد ، دار الحوار ، اللاذقية سورية ١٩٩٢ .
- **هيرنادى (بول) :**
 - ما هو النقد ؟ ترجمة سلافة حجاوى ، دار الشؤون الثقافية
 العامة ، بغداد ١٩٨٩ .

- **الواد (حسين) :**
— فى مناهج الدراسات الأدبية ، منشورات الجامعة ، الدار البيضاء .
١٩٨٤ .
- **وايت (مورين) :**
— عصر التحليل . فلاسفة القرن العشرين ، ترجمة أديب يوسف شيشى ، وزارة الثقافة والارشاد القومى ، دمشق ١٩٧٥ .
- **وهبه (مجدى) :**
— معجم مصطلحات الأدب ، ط ٢ ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٨٣ .
- **ويليك (رينيه) :**
— مفاهيم نقدية ، ترجمة د . محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة : ١١٠ ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٨٧ .
— من مبادئ النقد ، ضمن كتاب حاضر النقد الأدبى . ينظر :
طائفة من الباحثين .
- **ويليك (وأوستن وارين) :**
— نظرية الأدب ، ترجمة محيى الدين صبحى ، المجلس الأعلى لرعاية
الفنون والآداب ، دمشق ١٩٧٢ .
- **ياسين (السيد) :**
— التحليل الاجتماعى للأدب ط ٢ ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٢ .
- **ياغى (د . هاشم) :**
— الشعر الحديث بين النظر والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات
والنشر ، بيروت ١٩٨١ .
- **ياوس (هانز روبرت) :**
— الأدب ونظرية التأويل ، ضمن كتاب ما هو النقد . ينظر :
هيرنادى .
- **يقطين (سعيد) :**
— القراءة والتجربة — حول التجريب فى الخطاب الروائى ،
دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٥ .

● اليوسى (د . محمد لطفي) :

- الشعر والشعرية . الفلاسفة والمفكرون العرب : ما أنجزوه وما هفوا اليه ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٩٢ .
- فى بنية الشعر العربى المعاصر – دار سراس للنشر ، تونس ١٩٨٥ .
- كتاب المتاهات والتلاشى فى النقد والشعر ، دار سراس للنشر ، تونس ١٩٩٢ .

● يونغ (كارل غوستاف) وجماعة من العلماء :

- الانسان ورموزه ، ترجمة سمير على ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٤ .

٢ – الرسائل الجامعية

● الألويسى (ثابت) :

- ظاهرة الغموض فى الشعر العربى المعاصر ١٩٤٧ – ١٩٦٧ – رسالة دكتوراه مطبوعة بالرونيو ، كلية الآداب – جامعة بغداد ١٩٨٥ .

● حميد (حسين عبود) :

- المناهج النقدية فى نقد الشعر العراقى الحديث . عرض نظرى ونماذج تطبيقية ، رسالة دكتوراه مطبوعة بالرونيو ، كلية الآداب – جامعة بغداد ١٩٩١ .

٣ – الدراسات المخطوطة

● جاكسون (رومان وكلود ليفى شتراوس) :

- القطط لشارل بودلير ، ترجمة الدكتور مى عبد الكريم محمود .

٤ – المقالات والحوارات

● ابراهيم (د . نبيلة) :

- حديث مع آيزر ، مجلة فصول ، العدد الأول ، القاهرة أكتوبر ١٩٨٤ .

● آيزر (فولفغانغ) :

– النص والقارىء – مقابلة ، ترجمة محمد درويش ، مجلة
الأقلام ، العدد ١ – ٢ ، بغداد كانون الثانى شباط ١٩٩٢ .

● صالح (هاشم) :

– التأويل والتفكيك – مدخل ولقاء مع ديريدا ، مجلة الفكر العربى.
المعاصر ، العدد ٥٤ – ٥٥ ، بيروت حزيران ١٩٨٨ .

● كليبوطو (عبد الفتاح) :

– مأوى التراث الظليل : حوار أجراه محمد الدغمومي ، مجلة
آفاق ، العدد ٢ ، الرباط صيف ١٩٨٩ .

● مفتاح (محمد) :

– أنا أشتعل ضمن إطار البنيوية الدينامية : حوار أجراه
عبد الغنى أبو العزم ، ملحق أنوال الثقافى ، الدار البيضاء
السبت ١٤ مارس ١٩٨٧ .

٥ – البحوث والمقالات فى الدوريات

● ابرامز (م + ه) :

– المدارس النقدية الحديثة – فى معجم المصطلحات الأدبية ، ترجمة
عبد الله معتصم الدباغ ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الثالث ،
بغداد ١٩٨٧ .

● ابن الشيخ (جمال) :

– تحليل بنوي تفريعى لقصيدة المتنبي ، مجلة الأقلام ، العدد
الرابع ، بغداد كانون الثانى ١٩٧٨ .

● أبو ديب (د + كمال) :

– أنهاج التصور والتشكيل فى العمل الأدبى ، مجلة الأقلام ،
العدد الرابع ، بغداد نيسان ١٩٩٠ .
– البنية والرؤيا فى التجسيد الأيقونى ، مجلة الأقلام ، العدد
الخامس ، بغداد أيار ١٩٨٧ .
– دراسة بنيوية فى شعر البياتى ، مجلة الأقلام ، العدد
الحادى عشر ، بغداد آب ١٩٨٠ .

— لغة الغياب فى قصيدة الحداثة ، مجلة فصول ، العدد الثالث —
الرابع ، القاهرة ديسمبر ١٩٨٩ .

● أبو العزم (عبد الغنى) :

— حول تحليل النص والعلوم المجاورة ، أنوال الثقافى ،
العدد ١٨٥ ، الدار البيضاء ٢٥ ماي ١٩٨٥ .

● أبو ناضر (د . مويس) :

— دراسة سيميولوجية : قصيدة (المواكب) لجبران ، مجلة الفكر
العربى المعاصر ، العدد ١٨ — ١٩ ، بيروت، شباط — آذار ١٩٨٢ .

● اتحاد كتاب المغرب :

— مدخل الى نظرية التلقى : ملف خاص ، مجلة آفاق ، العدد
السادس ، الرباط ١٩٨٧ .

● اصطفى (عبد النبى) :

— كلينيث بروكس وقضية النقد الجديد ، مجلة المعرفة ، العدد ٧٥ ،
دمشق كانون الثانى ١٩٨٥ .

● ألونسو (أمادو) :

— التفسير الأسلوبى للنصوص الأدبية ، ترجمة على الشرع ، مجلة
المهد ، العدد ٣ — ٤ ، عمان ١٩٨٤ .

● ايجلتون (تيرى) :

— الماركسية والنقد الأدبى ، ترجمة جابر عصفور ، مجلة فصول ،
العدد الثالث ، القاهرة أبريل ١٩٨٥ .

● آيزر (فولفغانغ) :

— آفاق نقد استجابة القارئ ، أحمد بوحسن ، مجلة الثقافة
الأجنبية ، العدد الأول ، بغداد ١٩٩٤ .

— التفاعل بين النص والقارئ ، ترجمة د . الجيلالى الكدية ،
مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية ، العدد ٧ ، فاس المغرب : ١٩٩٢ .

★ بارت (رولان) :

— الأسطورة اليوم ، ترجمة مصطفى كمال ، عيون المقالات ، العدد
السابع ، الدار البيضاء فبراير ١٩٨٨ .

— من أين نبداً ، ترجمة محمد البكرى ، مجلة الأقلام ، العدد الخامس ، بغداد أيار ١٩٨٧ .

البازعي (د . سمعد) :

— ملاحظات حول البنيوية فى النقد العربى المعاصر ، مجلة النص الجديد ، العدد الأول ، الرياض أكتوبر ١٩٩٣ .

بريخت (برتولد) :

— شعبية الأدب وواقعيته ، ترجمة رضوى عاشور ، مجلة عيون المقالات ، العدد ١١ ، الدار البيضاء ١٩٨٨ .

البرسيم (قاسم راضى مهدي) :

— التركيب الصوتى فى قصيدة (أنشودة المطر) ، مجلة آفاق عربية ، العدد الخامس ، بغداد أيار ١٩٩٣ .

البيستاقى (محمود) :

— تخطيط لنقد القصيدة : (المسيح بعد الصلب) ، مجلة الكلمة ، العدد الأول ، النجف كانون الثانى ١٩٧٢ .

بنجد (رشيد) :

— مدخل الى جمالية التناهى ، مجلة آفاق ، العدد السادس ، الرباط ١٩٨٧ .

— قراءة فى القراءة ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، العدد ٤٨ - ٤٩ ، ك ٢ شباط ١٩٨٨ .

بودرع (عبد الرحمن) :

— نظرية تحليل النص من خلال الأصول اللسانية ، مجلة الموقف ، العدد ٥ - ٦ ، الرباط مارس يونيه ١٩٨٨ .

بوشيندر (ديفيد) :

— التفكيك وقراءة الشعر ، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم ، مجلة ابداع ، العدد ١١ ، القاهرة نوفمبر ١٩٩٢ .

بيرتن (أس . أج) :

— التحيزات والانطباعات والأحكام ، ترجمة عبد الودود محمود العلى ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٣ ، بغداد آذار ١٩٩٢ .

- **بيرو (كنراد) :**
 - الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة عبد الله صولة ، مجلة علامات في النقد الأدبي ، ج ٩ ، جدة سبتمبر ١٩٩٣ •
- **ثامر (فاضل) :**
 - انشطار الذات الرومانسية شعريا ، مجلة الآداب ، العدد ٣ - ٤ ، بيروت آذار نيسان ١٩٩٣ •
- **جماعة أنتوفيرن :**
 - التحليل السيميويطقي للنصوص ، ترجمة د • محمد السرغيني ، مجلة دراسات أدبية ولسانية ، العدد الثاني ، فاس المغرب . شتاء ١٩٨٦ •
- **الجنابي (د • أحمد نصيف) :**
 - التحليل في ضوء علم الدلالة (من القطار) لنازك الملائكة ، مجلة الأقلام ، العدد ١٢ ، بغداد كانون الأول ١٩٨٥ •
- **حافظ (د • صبرى) :**
 - التناص واشعاريات العمل الأدبي ، مجلة ألف ، العدد ٤ ، القاهرة ربيع ١٩٨٤ •
- **حسن (د • عبد الكريم) :**
 - لغة الشعر في (زهرة الكيمياء) بين تحولات المعنى ومعنى التحولات ، مجلة فصول ، العدد ١ - ٢ ، القاهرة مايو ١٩٨٩ •
- **الحسنى (محمد كنون) :**
 - جمالية التلقى ، مجلة الموقف ، العدد ١٣ - ١٤ ، الدار البيضاء ١٩٩٢ •
- **حليفي (شعيب) :**
 - النص الموازي في الرواية - استراتيجية العنوان ، مجلة الكرمل ، العدد ٤٦ ، قبرص ١٩٩٢ •
- **حنفي (د • حسن) :**
 - قراءة النص ، مجلة ألف ، العدد ٨ ، القاهرة ربيع ١٩٨٨ •

- **حنورة (د . مصري) :**
 - الدراسة النفسية للإبداع الفني - منهج وتطبيق ، مجلة فصول ،
 العدد الثاني ، القاهرة يناير ١٩٨١ .
- **درويش (د . أحمد) :**
 - الرمز والبناء في قصيدة (الخيول) ، مجلة إبداع ، العدد ١٠ ،
 القاهرة أكتوبر ١٩٨٣ .
- **الدريسي (فرحات) :**
 - تحليل قصيدة (شعري) لأبي القاسم الشابي وتركيبها من
 خلال منطلقات رياضية ، مجلة الحياة الثقافية ، العدد ٥٠ ،
 تونس ١٩٨٨ .
- **ديجك (فان) :**
 - النص بناء ووظائفه ، ترجمة حودة أبي صالح ، مجلة العرب
 والفكر العالمي ، العدد ٥ ، بيروت شتاء ١٩٨٩ .
- **ديساب (د . أديب نايف) :**
 - اليد وصورتها المجازية - في البحث عن منهج لفهم الشعر ، مجلة
 أبحاث اليرموك ، م ٦ ، العدد الأول ، أربد الأردن ١٩٨٨ .
- **راضي (عبد الكريم) :**
 - بنية الخطاب الشعري - عرض ومناقشة ، مجلة فصول ،
 العدد ١ - ٢ ، القاهرة مايو ١٩٨٩ .
- **الرباعي (د . عبد القادر) :**
 - تشكيل المعنى الشعري ، مجلة علامات في النقد الأدبي ، ج ٧ ،
 جدة مارس ١٩٩٣ .
- **ريفاتير (ميكائيل) :**
 - سيميائيات الشعر ، ترجمة محمود منقذ ، مجلة شؤون أدبية ،
 العدد ٣ ، الشارقة الامارات صيف ١٩٨٧ .
- **ريكور (بول) :**
 - اشكالية ثنائية المعنى ، ترجمة فريال غزول ، مجلة ألف ،
 العدد ٨ ، القاهرة ١٩٨٨ .

– النص والتأويل ، ترجمة منصف عبد الحق ، مجلة العرب
والفكر العالمي ، العدد ٣ ، بيروت صيف ١٩٨٨ .

الزغبى (د . أنور) :

– مقالة فى التحليل ، مجلة أفكار ، العدد ١١٧ ، عمان حزيران
١٩٩٤ .

السرخيني (د . محمد) :

– الشعر والتجربة ، مجلة الوحدة ، العدد ٨٢ – ٨٣ ، الرباط
يوليو أغسطس ١٩٩١ .

السعافين (د . إبراهيم) :

– استكالية القارئ فى النقد الألسنى ، مجلة الفكر العربى
المعاصر ، العدد ٦٠ – ٦١ ، بيروت شباط ١٩٨٩ .

سعيد (أدوارد) :

– العالم ، النص ، والناقد ، ترجمة راتب حوراني ، مجلة العرب
والفكر العالمي ، العدد ٦٦ ، بيروت ربيع ١٩٨٩ .

سلطان (رامسان) :

– نقد استجابة القارئ ، ترجمة سعيد الغانمى ، مجلة آفاق
عربية ، العدد ٨ ، بغداد آب ١٩٩٣ .

صباحى (د . محيى الدين) :

– الرؤيا بوصفها تعبيراً عن جدلية الابداع ، مجلة الوحدة ، العدد
٨٢ – ٨٣ ، الرباط يوليو أغسطس ١٩٩١ .

الصكر (حاتم) :

– النشوة والندم أو قصة الخليقة الشعرية ، مجلة الأقلام ،
العدد ٨ ، بغداد آب ١٩٨٦ .

– نخلتان : نموذج مقارن من قصيدة الحرب المعاصرة ، مجلة
الأديب المعاصر ، العدد ٣٥ – ٣٦ ، بغداد شباط ١٩٨٥ .

الطاهر (د . على جواد) :

– لغة الثياب ٠٠ عرفتها ، مجلة الثقافة ، العدد ٦ ، بغداد حزيران
١٩٧٧ .

— مأساة النرجس وملهواة الفضة ، جريدة الثورة ، بغداد
١٩٨٩/٨/٢٣ .

● الطغان (محمد) :

— بنية النص الكبرى — ايقاعية التراكيب والمقاطع ، مجلة كتابات
معاصرة ، العدد ١٩ ، بيروت آب ١٩٩٣ .

● العاني (د . شجاع مسلم) :

— النص في النقد الأدبي الحديث في العراق ، مجلة الأقلام ،
العدد ١١ — ١٢ ، بغداد ت ١ — ١٩٨٨ .

● عبد اللطيف (حسين) :

— (أنشودة المطر) والنقد الأسطوري ، مجلة آفاق عربية ،
العدد ١٢ ، بغداد كانون الأول ١٩٩٢ .

● عبد المطلب (د . محمد) :

— التكرار النمطي في قصيدة المدح عند حافظ — دراسة أسلوبية —
مجلة فصول ، العدد ٢ ، القاهرة يناير ١٩٨٣ .

● عبيد (محمد صابر) :

— الحاضر العدمي والارث المنجز — نقد قصيدة (شيخوختان)
لخيري منصور ، مجلة الأقلام ، العدد ٩ ، بغداد أيلول ١٩٨٧ .

● عساف (د . عبد الله) :

— اللوحة التشكيلية وأثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة
(شعر الستينيات في سورية أنموذجا) ، مجلة الوحدة ،
العدد ٨٢ — ٨٣ ، الرباط يوليو أغسطس ١٩٩١ .

● عصفور (د . جابر) :

— عن البنيوية التوليدية — قراءة في لوسيان كولدمان ، مجلة
فصول ، العدد ٢ ، القاهرة يناير ١٩٨١ .

● علوان (د . علي عباس) :

— نموذج الفدائي في الشعر العربي من خلال الجدل بين المعاناة
والذات ، مجلة الكلمة ، العدد ٥ ، النجف أيلول ١٩٧٢ .

- عودة (ناظم) :
- القناع في الشعر العربي المعاصر - مرحلة الرواد ، مجلة أداب المستنصرية ، العدد ٧ ، بغداد ١٩٨٣ .
- علي (عبد الرضا) :
- الأصول المعرفية لنظرية القراءة ، مجلة الأقلام ، العدد ١١ - ١٢ ، ت ٢ - ١٩٩٣ .
- الغانمي (سـعيد) :
- غناء آلة التصوير - قراءة في قصيدة (حلم في أربع لقطات) ، مجلة الأقلام ، العدد ٥ ، بغداد أيار ١٩٩٠ .
- الغدامي (د . عبد الله محمد) :
- انتحار النقوش : الصوت أو الموت ، مجلة فصول ، العدد ١ ، القاهرة ربيع ١٩٩٣ .
- كيف تتذوق قصيدة حديثة ، مجلة فصول ، العدد ٢ ، القاهرة يوليو ١٩٨٤ .
- الغريبي (خالد) :
- النص مشروع تساؤل ، مجلة الحياة الثقافية ، العدد ٦٤ - ٦٥ ، تونس ١٩٩٢ .
- غزوان (د . عناد) :
- تحليل (المواكب) ، مجلة الأقلام ، العدد ٧ ، بغداد تموز ١٩٨٧ .
- فانوثن (وجيه) :
- الرمزي الأسطوري وحاوي - في مسيرة الشعر العربي المعاصر ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ٣٨ ، بيروت آذار ١٩٨٦ .
- القاسم (د . أفنان) :
- نسف النظام الكودي ، مجلة كتابات معاصرة ، العدد ٢١ ، بيروت ١٩٩٤ .
- قاسم (سيزا) :
- آية جيم ، مجلة ألف ، العدد ١١ ، القاهرة ١٩٩١ .

الكبيسي (طراد) :

— ملاحظات في النص ، مجلة أفكار ، العدد ١١ ، عمان حزيران ١٩٩٣ .

كلر (جوناثان) :

— التفكيك ، ترجمة سعيد الغانمي ، مجلة آفاق عربية ، العدد ٥ ، بغداد ما يس ١٩٩٢ .

كولدمان (لوسيان) :

— البنية الجزئية والبنية الكلية — تحليل ل (مدائح ٣) لسان جون بيرس ، ترجمة أحمد حميد ، مجلة أسفار ، العدد ١٦ ، بغداد أيلول ١٩٩٣ .

لوتمان (يوري) :

— التحليل النصي للشعر ، ترجمة محمد فتوح أحمد ، مجلة فصول ، العدد ٣ - ٤ ، القاهرة أبريل ١٩٨٧ .

لؤلؤة (د . عبد الواحد) :

— من قضايا الشعر العربي المعاصر — التناسع مع الشعر الغربي ، مجلة الوحدة ، العدد ٨٢ - ٨٣ ، الرباط يوليو أغسطس ١٩٩١ .

ماشسيري (بيير) :

— الشرح والتأويل ، ترجمة ع . الموسوي ، أنسوال الثقافي ، الدار البيضاء ٧ يوليو ١٩٨٤ .

مبارك (محمد) :

— البياتي من خلال قصيدة (عن وضاح اليمين . . . والحب والموت) .
اشكالية العلاقة بين المناضل الثوري والجمهور في الثورة العربية المعاصرة ، مجلة الأقلام ، العدد ٥ - ٦ ، بغداد مايس حزيران ١٩٩٣ .

محمد (محيي الدين) :

— رموز ترنيمة قديمة ، مجلة الآداب ، العدد ١٢ ، بيروت ك ١ - ١٩٥٩ .

● مرتاض (د . عبد الملك) :

- بنية القصيدة عند حميد سعيد - دراسة سيميائية تفكيكية
لقصيدة (يا جارة الدم والدمار) ، مجلة الأقلام ، العدد ٥ ،
بغداد أيار ١٩٩٠ .
- تعددية النص ، مجلة كتابات معاصرة ، العدد ١ ، بيروت تشرين
الثاني ١٩٨٨ .

● مروة (حسين) :

- بحث عن واقعية الواقعية ، مجلة عيون المقالات ، العدد ١١ ،
الدار البيضاء ١٩٨٨ .

● المسدي (د . عبد السلام) :

- الأسلوبية والنقد الأدبي - منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم
الأسلوب ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد ١ ، بغداد ربيع
١٩٨٢ .

● مصطفى (خالد علي) :

- دراسة أسلوبية لقصيدة شاذل طاقة (ثغاء الجرجر) ، مجلة
الأقلام ، العدد ١١ - ١٢ ، بغداد تشرين الثاني ١٩٨٩ .
- انتاج ما أنتج : دراسة في قصيدتي (أنشودة المطر) و (غريب
على الخليج) ، مجلة فصول ، العدد ١ - ٢ ، القاهرة
مايو ١٩٨٩ .
- الوصول الى الطريق - قراءة في قصيدة (شناشيل ابنة الجلبى) ،
مجلة الأقلام ، العدد ٣ - ٤ ، بغداد آذار ١٩٩٣ .

★ مطلوب (د . أحمد) :

- النقد البلاغي ، مجلة المجمع العلمي العراقي ، ج ٢ - ٣ ،
بغداد حزيران ١٩٨٧ .

● الهاشمي (د . علوي) :

- تشكيل فضاء النص بصريا (نموذج التجربة الشعرية الحديثة
في البحرين) ، مجلة الوحدة ، العدد ٨٢ - ٨٣ ، الرباط يوليو
أغسطس ١٩٩١ .

- هلال (د + ماهر مهدي) :
 — الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق ، مجلة آفاق عربية ،
 العدد ١٢ ، بغداد كانون الأول ، ١٩٩٢ •
- وادي (د + طه) :
 — الزمن الشعري في قصيدة (الخيول) ، مجلة ابداع ، العدد ١٠ ،
 القاهرة أكتوبر ١٩٨٣ •
- ويدسون (ه + ج +) :
 — التحليل الأسلوبي والتفسير الأدبي ، ترجمة د • عناد غزوان ،
 مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الأول ، بغداد ربيع ١٩٨٤ •
- يابوس (هانز روبرت) :
 — جمالية التلقي والتواصل الأدبي ، ترجمة سعيد علوش ، مجلة
 الفكر العربي المعاصر ، العدد ٣٨ ، بيروت آذار ١٩٨٦ •
- يونغ (كارل) :
 — علم النفس والأدب ، ترجمة عبد الودود محمود العلي ، مجلة
 آفاق عربية ، العدد الثالث ، بغداد آذار ١٩٩٢ •

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مدخل	٥
مقدمة أولى فى قراءة النص الشعرى	١١
الفصل الأول	
١ اصول التحليل النصى وضوابطه النظرية	٢٥
الفصل الثانى	
أنماط تصميمه المنتج والمستهلل	٧٣
الفصل الثالث	
التحليلات الأحادية (التنظير والنقد)	١٤٣
الخاتمة	٢٢١
المصادر والمراجع	٢٢٩

● صدر من هذه السلسلة :

- ١ - المرايا المتجاورة
دراسة فى نقد طه حسين
جابر عصفور - ١٩٨٣
- ٢ - بناء الرواية
دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ
سيزا أحمد قاسم - ١٩٨٤
- ٣ - الظواهر الفنية فى القصة القصيرة فى مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤)
مراد عبد الرحمن مبروك - ١٩٨٤
- ٤ - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى الى ابن رشد
الفت كمال الروبى - ١٩٨٤
- ٥ - قيم فنية وجمالية فى شعر صلاح عبد الصبور
مديحة عامر - ١٩٨٤
- ٦ - البلاغة والاسلوب
محمد عبد المطلب - ١٩٨٤
- ٧ - الخيال : مفهوماته ووظائفه
عاطف جودة نصر - ١٩٨٤
- ٨ - التجريب والمسرح
صبرى حافظ - ١٩٨٤
- ٩ - علامات فى طريق المسرح التعبيرى
عبد الغفار مكاوى - ١٩٨٤
- ١٠ - مسرح يعقوب صنوع
نجوى ابراهيم فؤاد - ١٩٨٤
- ١١ - بناء النص التراثى
فدوى مالمى - ١٩٨٥
- ١٢ - اثر الادب الفرنسى على القصة
كوثر عبد السلام البحيرى - ١٩٨٥
- ١٣ - أبو تمام وقضية التجديد فى الشعر
عبد هدى - ١٩٨٥

- ١٤ - علم الأسلوب : مبادئه
واجراءاته
صلاح فضل - ١٩٨٥
- ١٥ - قضايا العصر في أدب
أبي العلاء المعري
عبد القادر زيدان - ١٩٨٦
- ١٦ - الشخصية الشريرة في الأدب
المسرحي
عصام بهي - ١٩٨٦
- ١٧ - سيكولوجية الابداع في الفن
١٨ - الرؤى المقنعة : نحو منهج
بنديوي في دراسة الشعر
الجاهلي
كمال أبو ديب - ١٩٨٦
- ١٩ - لغة المسرح عند الفريد فرج
٢٠ - من حصائد الدراما والنقد
٢١ - أصوات جديدة في الرواية
العربية
أحمد محمد عطية - ١٩٨٧
- ٢٢ - النقد وجمال عند العقاد
٢٣ - الصوت القديم الجديد
دراسة في الجذور العربية
لموسيقى الشعر
عبد الله محمد الغدامي - ١٩٨٧
- ٢٤ - موسم البحث عن هوية
٢٥ - قراءات من هنا وهناك
٢٦ - الرواية العربية : النشأة
والتحول
حلمي محمد القاعود - ١٩٨٧
- ٢٧ - وقفة مع الشعر والشعراء
(الجزء الثاني)
هدى حبيشة - ١٩٨٨
- ٢٨ - مع الدراما
مجسن جاسم الموسوي - ١٩٨٨
- جليلة رضا - ١٩٨٩
يوسف الشاروني - ١٩٨٩

- ٢٩ - قاملات نقدية فى الحديقة
الشعرية
محمد ابراهيم أبو سنة - ١٩٨٩
- ٣٠ - دراسات فى نقد الرواية
طله وادى - ١٩٨٩
- ٣١ - الخيال الحركى فى الأدب
والنقد
عبد الفتاح الديدى - ١٩٩٠
- ٣٢ - دون كيشوت
بين الوهم والحقيقة
غبريال وهبة - ١٩٩٠
- ٣٣ - القص بين الحقيقة والخيال
مجدى محمد شمس الدين - ١٩٩٠
- ٣٤ - الرواية فى أدب سعد مكاوى
شوقى بدر يوسف - ١٩٩٠
- ٣٥ - دراسة فى شعر نازك الملائكة
محمد عبد المنعم خاطر - ١٩٩٠
- ٣٦ - الرحلة الى الغرب فى الرواية
العربية الحديثة
عصام بهى - ١٩٩١
- ٣٧ - الرؤى المتغيرة فى روايات
نجيب محفوظ
عبد الرحمن أبو عوف - ١٩٩١
- ٣٨ - تحولات طه حسين
مصطفى عبد الغنى - ١٩٩١
- ٣٩ - الجذور الشعبية للمسرح
العربى
فاروق خورشيد - ١٩٩١
- ٤٠ - صوت الشاعر القديم
مصطفى ناصف - ١٩٩١
- ٤١ - البطل فى مسرح الستينيات
بين النظرية والتطبيق
أحمد العشرى - ١٩٩٢
- ٤٢ - الأسس النفسية للإبداع
الأدبى
(فى القصة القصيرة خاصة)
شاكر عبد الحميد - ١٩٩٢
- ٤٣ - اتجاهات الأدب ومعاركه
على شلش - ١٩٩٢

- ٤٤ - التطور والتجديد فى الشعر
المصرى الحديث
عبد المحسن طه بدر - ١٩٩٢
- ٤٥ - ظواهر المسرح الاسباني
صلاح فضل - ١٩٩٢
- ٤٦ - الحمق والجنون فى التراث
العربى
أحمد الخصخوص - ١٩٩٢
- ٤٧ - الرواية العربية الجزائرية
عبد الفتاح عثمان - ١٩٩٢
- ٤٨ - دراسات فى الرواية
الانجليزية
أمين العيوطى - ١٩٩٢
- ٤٩ - جدل الرؤى المتغيرة
صبرى حافظ - ١٩٩٣
- ٥٠ - الوجه الغائب
مصطفى ناصف - ١٩٩٣
- ٥١ - نظرة جديدة فى موسيقى
الشعر
على مؤنس - ١٩٩٣
- ٥٢ - قراءات فى أدب اسبانيا
وأريكا اللاتينية
حامد أبو أحمد - ١٩٩٣
- ٥٣ - الرواية الحديثة فى مصر
محمد بدوى - ١٩٩٣
- ٥٤ - مفهوم الابداع الفنى فى النقد
الأدبى
مجدى أحمد توفيق - ١٩٩٣
- ٥٥ - العروض وإيقاع الشعر العربى
سيد البحراوى - ١٩٩٣
- ٥٦ - المسرح والسلطة فى مصر
فاطمة يوسف محمد - ١٩٩٣
- ٥٧ - الأسس المعنوية للأدب
عبد الفتاح الديدى - ١٩٩٤
- ٥٨ - عبد الرحمن شكرى شاعرا
نظرية ستانيسلافسكى
عبد الفتاح الشطى - ١٩٩٤
- ٥٩ - نظرية ستانيسلافسكى
عثمان محمد الحمامسى - ١٩٩٤
- ٦٠ - الذات والموضوع - قراءات
فى القصة القصيرة
محمد قطب عبد العال - ١٩٩٤
- ٦١ - مكونات الظاهرة الأدبية عند
عبد القادر المازنى
مدحت الجيار - ١٩٩٤

- ٦٢ - المسرح الشعري عند صلاح
عبد الصبور
- ٦٣ - مفهوم الشعر
- ٦٤ - قراءات أسلوية في الشعر
الحديث
- ٦٥ - محتوى الشكل في الرواية
العربية
- ١ - النصوص المصرية الأولى
- ٦٦ - نظرية جديدة في العروض
ستانسلافس جويار
- ٦٧ - اللانسونية وأثرها في رواد
النقد العربي الحديث
- ٦٨ - عناصر الرؤية عند المخرج
المسرحي
- ٦٩ - نظرات في النفس والحياة
عبد الرحمن شكرى
- ٧٠ - هكذا تكلم النص
استنطاق الخطاب الشعري
لرقت سلام
- ٧١ - الاستشراق الفرنسى والأدب
العربى
- ٧٢ - تأملات في إبداعات الكاتبة
العربية
- ٧٣ - جدلية اللغة والحدث في
الدراما الشعرية الحديثة
- ٧٤ - دلالة المقاومة في مسرح
عبد الرحمن الشرقاوى
- ٧٥ - ميتافيزيقا اللغة
- ٧٦ - تداخل النصوص في الرواية
العربية
- ثريا العسيلي - ١٩٩٣
- جابر عصفور - ١٩٩٥
- محمد عبد المطلب - ١٩٩٥
- سيد البحرأوى - ١٩٩٦
- ترجمة منجى الكعبي - ١٩٩٦
- عبد المجيد حنون - ١٩٩٦
- عثمان عبد المعطى عثمان - ١٩٩٦
- جمع ودراسة عبد الفتاح الشطى
- ١٩٩٦
- محمد عبد المطلب - ١٩٩٦
- أحمد درويش - ١٩٩٧
- شمس الدين موسى - ١٩٩٧
- وليد منير - ١٩٩٧
- سامية حبيب - ١٩٩٧
- لطفى عبد البديع - ١٩٩٧
- حسن حماد - ١٩٩٧

- ٧٧ - المرأة البطل في الرواية الفلسطينية
فيحاء عبد الهادي - ١٩٩٧
- ٧٨ - من التعدد الى الحياد
أمجد ريان - ١٩٩٧
- ٧٩ - بنية القصيدة في شعر أبي تمام تمام تمام
يسرية يحيى المصرى - ١٩٩٧
- ٨٠ - سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر
حسن فتح الباب - ١٩٩٧
- ٨١ - الدم وثنائية الدلالة
مراد مبروك - ١٩٩٧
- ٨٢ - تداخل الأنواع في القصة القصيرة
خيري دومة - ١٩٩٨
- ٨٣ - الابدع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية
جميل عبد المجيد - ١٩٩٨
- ٨٤ - أشكال القنص الشعري
أحمد مجاهد - ١٩٩٨
- ٨٥ - أدب السياسة / سياسة الأدب
ترجمة حسن البنا - ١٩٩٨
- ٨٦ - القصيدة التشكيلية
محمد نجيب التلاوي - ١٩٩٨
- ٨٧ - سوسولوجيا الرواية السياسية
صالح سليمان - ١٩٩٨
- ٨٨ - العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي
محمد فكري الجزار - ١٩٩٨
- ٨٩ - اللامعقول والزمان والمطلق في مسرح توفيق الحكيم
نوال زين الدين - ١٩٩٨
- ٩٠ - شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية
رمضان صادق - ١٩٩٨
- ٩١ - ظاهرة الانتظار في المسرح النثري
محمد عبد الله - ١٩٩٨
- ٩٢ - الرواية في القرن العشرين
ت : محمد خير البقاعي - ١٩٩٨
- ٩٣ - رواية الفلاح
مصطفى الضبيع - ١٩٩٨
- ٩٤ - بناء الزمن في الرواية المعاصرة
مراد مبروك - ١٩٩٨
- ٩٥ - الاتجساه الملحمي في مسرح الفريد فرج
رائيا فتح الله - ١٩٩٨



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٨/٤٩٣٥

ISBN — 977 — 01 — 5647 — 7

انحسب النزوع إلى التحليلات النصية أهمية خاصة في المشهد النقدي المعاصر، حيث تصاعدت درجة التوجه إلى النصوص، باعتبارها ميداناً اختبارياً لنظريات النقد على تعددها، والرؤى المنهجية على اختلافها، والتي تتعدل وتتكيف وتتغير، خلال عملية التحليل النصي، فتغتنى وتنوع وتتطور، وتعطى النص - في الوقت نفسه - عوامل حياة وفاعلية، وتوثق صلته بالقارئ، وتمنحه وجوداً متجدداً مع كل قراءة وتحليل، وذلك رداً على الاهتمام الذي أولاه النقد التقليدي التجزيئي، أو أحادي البعد، الذي انصب على ماحول النصوص من معلومات وأخبار، تقتل بحياة كُتّاب النصوص، وبيئاتهم، ومختلف العوامل الخارجية المحيطة بالأعمال، مما استغرق جهود النقاد، وابعدهم عن دائرة التشكيل الفني الداخلي للنصوص. وفقاً لهذا التصور، تستهدف هذه الدراسة إنجاز تحليل نصي المقصيدة، عبر عرض مقترحات إجرائية أساسية تتسق مع تصوراتها النظرية، بوصف ذلك ميداناً للانتقال بالنقد من التجريد النظري، إلى التطبيق والممارسة النصية. عبر تحليل مستويات المقصيدة، وكشف عناصرها، وما يمكن أن يضيفه فعل القراءة النقدية إلى الملفوظ النصي، وهو هدف استراتيجي يحاول مجاوزة أحادية الاتجاهات النقدية التقليدية، حيث لا يتوقف عند حدود كشف جماليات النص (في المناهج النصية الخالصة)، أو مرامية وخططه الدلالية (في المناهج الاجتماعية والخارجية)، كما لا يتوقف جهد الدراسة على اقتراح الإجراءات فحسب؛ بل تحرص على رصد نقدي - من قبيل نقد النقد - لكثير من الجهود التحليلية المنهجية في نقدنا العربي المعاصر، المتأثر بالمنهجيات النقدية الغربية. كما استعرضت المحاولات التحليلية الباكورة في تراثنا النقدي، خاصة لدى الباقلاني وعبد القاهر الجرجاني، وكذلك تحليلات عصر النهضة والنصف الأول من هذا القرن. وقد تمثل الناقد العراقي حاتم الصكر، في توصيف أهداف هذه الدراسة، مقولة تيرى إيجلتون حول ترويض النص، حيث إن ما يفعله الناقد/ المروض تجاه النص/ الأسد، يتطلب جهداً مشابهاً بعمل مروض الأسود، وإذا كان الأسد/ النص أقوى من مروضه/ محله، فإن اكتمال لعبة الترويض/ التحليل، يتطلب أن ينزل الأسد/ النص جاهلاً بأمر تفوقه على مروضه/ محله، وإلا فسد كل شيء.

(التحرير)

To: www.al-mostafa.com